

VISIT...

LANZAROTE
Caliente.com



А К А Д Е М И Я Н А У К С С С Р
И Н С Т И Т У Т Ф И Л О С О Ф И И

Г Е Г Е Л Ъ

СОЧИНЕНИЯ

**ТОМ
XIII**

М О С К В А 1 9 4 0

А К А Д Е М И Я Н А У К С С С Р
И Н С Т И Т У Т Ф И Л О С О Ф И И

ГЕГЕЛЬ

ЛЕКЦИИ ПО ЭСТЕТИКЕ

КНИГА ВТОРАЯ

перевод

В. Г. СТОЛПНЕРА

Г О С У Д А Р С Т В Е Н Н О Е
С О Ц И А Л Ь Н О - Э К О Н О М И Ч Е С К О Е И З Д А Т Е Л Ь С Т В О

Сверка и редактирование текста, а также перевод пяти листов второй книги «Лекций по эстетике» Гегеля, оставшихся непереведенными *Б. Г. Столпнером*— выполнены проф. *Б. С. Чернышевым*.

ВТОРОЙ ОТДЕЛ

КЛАССИЧЕСКАЯ ФОРМА ИСКУССТВА

ВВЕДЕНИЕ

О КЛАССИЧЕСКОМ ВООБЩЕ

Центральным пунктом искусства является законченное внутри себя соединение содержания с вполне соответствующей ему формой, доведенное до степени свободной целокупности. Эту совпадающую с понятием прекрасного реальность, к которой тщетно стремилась символическая форма искусства, впервые выявляет только *искусство классическое*. Поэтому в предыдущем рассмотрении идеи прекрасного и искусства мы уже заранее установили, в чем состоит общий характер природы классического искусства; идеал указывает, каковы должны быть содержание и форма классического искусства, осуществляющие в этом адекватном способе оформления то, что, согласно своему понятию, представляет подлинное искусство.

Для этой законченности требуется, однако, наличие всех тех особенных моментов, эволюцию которых мы сделали предметом предшествующего отдела. Ибо классическая красота имеет своей внутренней сущностью (*zu ihrem Innern*) свободное, *самостоятельное* значение, т. е. не значение какой-либо вещи, а то, что означает (*das Bedeutende*) *само себя* и тем самым также и *толкует* (*das Deutende*) *само себя*. Это — *духовное*, которое вообще делает своим предметом само себя. В силу предметности его самого оно обладает, далее, формой внешности; последняя, будучи тождественной со своим внутренним, благодаря этому со своей стороны непосредственно есть также значение самой себя и, зная себя (*sich weiss*), она указывает себя (*sich weist*). Хотя мы и при рассмотрении символического искусства исходили из единства значения и его порожденного искусством чувственного способа явления, тем не менее единство это было там лишь *непосредственным* и вследствие того несоответственным. Ибо настоящим содержанием оставалось само природное, взятое под углом зрения его *субстанции* и абстрактной *всеобщности*, вследствие чего обособленное природное существование, хотя и рассматривалось как действительное существование вышеуказанной всеобщности, оно все же не было в состоянии воплотить эту последнюю. Когда же

содержание бралось исключительно только внутреннее и постижимое лишь духом, оно также получало в чужеродном ему материале, в непосредственно единичном и чувственном, неадекватное себе выражение. Вообще говоря, значение и облик (Gestalt) находились лишь в отношении родства и намека; пусть в некоторых аспектах они могли быть приведены в связь друг с другом, все-таки в других пунктах они столь же расходились. Поэтому-то указанное первичное единство разрывалось: абстрактно простое внутреннее и идеализированное (Ideale) становилось для индусского мирозерцания на одной стороне, а многообразная действительность природы и конечного человеческого существования — на другой, и фантазия в своем беспокойном порыве увлекала от одного к другому, в разные стороны. Ей было не под силу ни привести идеализированное, взятое само по себе, к чистой абсолютной самостоятельности, ни наполнить его поистине наличным и преобразованным материалом мира явлений и воплотить его в этом материале так, чтобы оно представляло собою успокоенное единство. Безобразие и гротескность, получившиеся вследствие смещения противоборствующих элементов, также, правда, снова исчезли. Это произошло, однако, только для того, чтобы уступить место столь же неудовлетворяющей загадочности; последняя была способна лишь поставить задачу, но не разрешить ее. Ибо и здесь все еще недоставало свободы и самостоятельности содержания, которые выступают лишь благодаря тому, что внутреннее осознается как внутри себя целостное и потому перехватывающее (übergreifend) первоначально для него другое, чуждое ему внешнее. Эта самостоятельность в себе и для себя как свободное абсолютное значение есть самосознание, имеющее своим содержанием — абсолютное, своей формой — духовную субъективность. В сравнении с этой самоопределяющейся, мыслящей, волящей силой все другое самостоятельно лишь относительно и на миг. Чувственные явления природы — солнце, небо, звезды, растения, животные, камни, реки, моря — имеют лишь абстрактное соотношение с самими собой и вовлечены в непрерывный процесс бытия, ставящий их в зависимость от других существований, так что лишь конечное представление может считать их самостоятельными. В них еще не выступило наружу истинное значение абсолютного. Природа, правда, выявлена (ist heraus), но лишь во-вне-себя-бытия; ее внутреннее не существует само по себе как внутреннее, а разлито по всему пестрому многообразию явлений и потому не самостоятельно. Только в духе как конкретном, свободном, бесконечном отношении к самому себе впервые выявилось истинно абсолютное значение, только в нем оно самостоятельно в своем существовании.—

На пути к этому его освобождению от непосредственно чувственного и к получению им самостоятельности внутри себя мы

наталкиваемся на то, что *возвышено* и освящено фантазией. А именно, абсолютно значащим оказывается сначала мыслящее, абсолютное, лишенное чувственных свойств единое, которое соотносится с самим собой как абсолютное и в этом соотношении полагает сотворенное им другое, природу и вообще конечное, как отрицательное, лишенное внутри себя опоры. Это единое есть всеобщее в себе и для себя, представляемое в качестве объективной власти над всем существующим, причем неважно, осознают ли и изображают это единое в его определенно отрицательной направленности против сотворенного мира, или же в его положительной пантеистической имманентности созданному. Но двойной недостаток этого воззрения в отношении искусства состоит, *во-первых*, в том, что это единое и всеобщее, образующее основное значение, еще не достигло в самом себе более точного определения и различия. Оно тем самым столь же мало достигло подлинной индивидуальности и личности, в какой его можно было бы понимать как дух и поставить перед созерцанием в таком облике, который принадлежал бы, согласно его собственному понятию, духовному содержанию и был ему адекватен. Конкретная же идея духа, напротив, требует, чтобы он определил и различил себя внутри самого себя и, делая себя предметным, приобрел в этом удвоении такое внешнее явление, которое, хотя оно телесно и налично, все же остается им всецело проникнутым. Внешнее явление поэтому, будучи взято само по себе, ничего не выражает, а дает проявиться в качестве своего внутреннего лишь духу, служа ему выражением и реальностью. *Во-вторых*, с точки зрения предметного мира, с этой абстракцией абсолютного, не имеющего внутри себя различия, связан тот недостаток, что и действительное явление как лишенное внутри себя субстанции становится неспособным подлинно выявлять абсолютное в конкретном облике.

Как противоположность указанным гимнам, восхвалениям, прославлениям отвлеченного всеобщего величия бога, здесь, где нам предстоит рассмотреть переход к более высокой форме искусства, мы должны напомнить о том моменте отрицательности изменения, боли, прохождения через жизнь и смерть, который встретился нам ранее также на Востоке. Тут перед нами выступало как раз *различение* в самом себе, не концентрирующееся в единство и самостоятельную субъективность. Но лишь в своей конкретной и опосредствованной целостности эти две стороны — самостоятельное внутри себя *единство* и различение и определенная наполненность внутри себя — впервые дают истинно свободную самостоятельность.

В этой связи наряду с указанием на возвышенное мы можем упомянуть мимоходом и о другом воззрении, также начавшем развиваться на Востоке. В противоположность воззрению о субстанциальности *единого* бога тут имеется постижение внутрен-

ней свободы, самостоятельности, независимости единичной личности, насколько Восток допускает образование этого направления. Мы должны искать его в качестве основного воззрения у арабов, которые в обитаемых ими пустынях, на бесконечном море их равнин, имея над собою лишь чистое небо и живя в условиях такой природы, были вынуждены полагаться на свою собственную храбрость и на крепость своего кулака, равно как и на свои средства самосохранения, на своих верблюдов, лошадей, копыя и мечи. Здесь, в отличие от индусской мягкости и самоотречения, равно как и от позднейшего магометанского пантеизма в поэзии, перед нами открывается более неподатливая, более упорная самостоятельность личного характера; она и предметам оставляет их отграниченную и твердо определенную непосредственную действительность. С этой начинающейся самостоятельностью индивидуальности находятся вместе с тем в связи свободная дружба, гостеприимство, возвышенное благородство, однако также и безграничное наслаждение местью и неугасимое злопамятство; этим настроениям дают выход и их удовлетворяют с беспощадной страстью и абсолютно бесчувственной жестокостью. Но то, что происходит на этой почве, представляется человеческим, оставаясь в рамках человеческого. Это — подвиги мести, любовные отношения, черты жертвенного благородства; из них исчезло фантастическое и чудесное, так что все предстает перед нами твердо и определенно очерченным согласно необходимой связи вещей. — Сходное понимание действительных предметов, приведенных к их твердо установленной мере, наглядно выявляющихся в их свободной, а не только могущей принести пользу силе, мы нашли уже ранее у древних евреев; более крепкая самостоятельность характера, дикость мести и ненависти были первоначально также свойственны еврейской нации. Однако сразу же обнаруживается и то различие, что здесь даже самые сильные проявления природы изображаются не столько ради их самих, сколько для показа могущества бога. По отношению к нему они тотчас же снова теряют свою самостоятельность, а вражда и преследования также не обращены как личные чувства против отдельных лиц, но находятся на службе у бога, являются национальной жаждой мести к целым народностям. Так, например, псалмы позднейшей эпохи, главным образом книги пророков, переполнены пожеланиями и выпрашиваниями бедствий и гибели другим народам. Нередко мы находим главную их силу в ругани и проклятиях.

При этих только что указанных установках имеются, правда, элементы истинной красоты и подлинного искусства, но элементы эти сначала разбросаны, рассеяны, и, вместо того чтобы быть приведенными в истинное тождество, они приведены лишь в ложное соотношение. Поэтому исключительно только идеализированное и абстрактное единство божественного нельзя воплотить

во вполне адекватное явление искусства в форме действительной индивидуальности; в то же самое время природа и человеческая индивидуальность по своему внутреннему началу и внешнему виду являют себя либо вовсе не наполненными абсолютным, либо же по крайней мере не проникнутыми им положительно. Этот *внешний* характер того значения, которое делается существенным содержанием, и того определенного явления, в котором значение это должно получить воплощение, обнаружился, наконец, *в-третьих, в сравнивающей деятельности искусства*. В ней обе стороны стали совершенно самостоятельными, а удерживающим их вместе единством служит только невидимая сравнивающая субъективность. Но благодаря этому во все более и более сильной мере выступал наружу как раз недостаток такого внешнего сцепления; оно оказалось чем-то отрицательным для подлинного художественного воплощения и тем самым подлежащим снятию. Если снятие это действительно совершается, то значение уже не может больше представлять внутри себя *абстрактно* идеализированное, а есть внутри себя и само через себя определенное внутреннее. Это последнее в указанной своей конкретной целостности обладает в самом себе также и другой стороной, именно — формой внутри себя заверщенного и определенного явления; поэтому оно во внешнем существовании как представляющем собою его же существование выражает и означает лишь само себя.

1. Эта внутри себя свободная целостность, остающаяся равной самой себе в том ее другом, к которому она определяет себя в дальнейшем, то внутреннее, что в своей объективности соотносится с самим собою, есть в себе и для себя истинное, свободное и самостоятельное, воплощающее в своем существовании не что иное, как само себя. В царстве искусства содержание это наличествует, однако, не в своей бесконечной форме; это — не мышление самого себя как существенное, абсолютное, которое становится объективным в форме идеализованной всеобщности и делает себя самостоятельным (*für sich selbst*); оно налично еще в непосредственно природном и чувственном существовании. Но поскольку значение самостоятельно, оно должно в искусстве черпать свой облик из самого себя и обладать принципом своей внешности в самом себе. Поэтому оно должно, правда, возвратиться к природному, но вернуться к нему как господство над внешним. Последнее, поскольку оно есть аспект целокупности самого внутреннего, уже больше не существует как исключительно только природная объективность, а, будучи лишено собственной самостоятельности, являет лишь выражение духа. В этой преникновенности и благодаря ей преобразованный духом природный облик, вообще внешность, получает также и со своей стороны свое непосредственное значение в самом себе и уже больше не указывает на это значение, как на нечто отделенное и отличное от телесного явления. Это — отождествление духов-

ного и природного сообразно духу; оно не остается только при нейтрализации обеих противоположных сторон, а поднимает духовное на такую ступень более высокой целостности, на которой оно в своем другом сохраняет само себя, полагает природное как идеализованное и выражает себя в природном и в отношении к природному. Этот род единства служит основой понятия классической формы искусства.

(а) Это тождество значения и телесности мы должны здесь сформулировать более определенно следующим образом: в рамках осуществленного объединения нет разделения сторон, и поэтому внутреннее возвращает себя внутрь себя из телесной и конкретной действительности не как исключительно только *внутренняя духовность*, в силу чего могло бы получиться различие обеих сторон в их противопоставлении друг другу. Так как объективное и внешнее, в котором дух делается наглядным, вместе с тем по своему понятию всецело *определено* и *расчленено* (*besondert ist*), то свободный дух, доводимый работой искусства до его реальности, может быть только столь же *определенной*, сколь и *самостоятельной* внутри себя духовной индивидуальностью в ее природном обличии. Вследствие этого *человеческое* составляет центральный пункт и содержание истинной красоты и искусства. Но оно есть содержание искусства (мы уже развили этот пункт при рассмотрении понятия идеала), взятое под существенным определением конкретной индивидуальности и адекватного ей внешнего явления, которое в своей объективности очищено от погрешностей, свойственных конечному.

(b) В этом отношении для нас сразу становится ясным, что классический способ изображения не может уже больше быть по своему *существу символическим* в более точном смысле этого слова, хотя кое-где тут еще играют второстепенную роль некоторые символические примеси. Греческая, например, мифология, постигнутая в ее центральном пункте, принадлежащая, поскольку ею овладевает искусство, к области классического идеала, не являет нам символической красоты, а ее оформление таково, что она носит характер подлинного художественного идеала, хотя некоторые остатки символизма, как мы увидим дальше, все еще ей присущи.—Но если мы зададимся вопросом, каков тот определенный облик, который способен войти в такое единство с духом, не становясь вследствие этого голым намеком на свое содержание, то из положения, гласящего, что в классическом искусстве форма и содержание должны быть адекватны друг другу, вытекает также и по отношению к *облику* требование, чтобы он был целостным и самостоятельным внутри себя. Ибо для свободной самостоятельности целого, а в ней состоит основное определение классического искусства, необходимо, чтобы каждый из этих аспектов — как духовное содержание, так и его внешнее явление — был внутри себя той целостностью, которая образует по-

нятие целого. А именно, лишь таким образом каждый из аспектов тождественен *в себе* (an sich) с другим, и его отличие низводится поэтому на степень простого различия формы одного и того же, благодаря чему целое также выступает как свободное. Свобода эта обусловлена тем, что аспекты целого оказываются адекватными, так как оно воплощает себя в каждом из них и есть одно и то же в обоих. Отсутствие этого свободного удвоения целого внутри одного и того же единства как раз *влекло* за собою в символическом искусстве отсутствие свободы содержания и тем самым также и формы. Дух не был ясен самому себе, и поэтому его внешняя реальность не являла себя как его собственная, им и через него положенная самостоятельно, отдельно (an und für sich gesetzt). И обратно, облик должен был быть, конечно, значащим, но значение заключалось в нем только частично, только с какой-нибудь одной стороны. Поэтому внешнее существование, как тоже еще внешнее своему внутреннему, сначала давало вместо значения, долженствующего быть воплощенным, лишь *самое себя*; если оно все-таки обязано было показать, что оно намекает на нечто дальнейшее, то для этого приходилось чинить над ним насилие. В этом искаженном виде оно не оставалось ни самим собою и не становилось также другим, т. е. значением, а выявляло лишь загадочное соединение и смешение чужеродных сторон или же в качестве чисто служебного украшения и внешнего орнамента ему приходилось играть только роль чего-то возвеличивающего единое абсолютное значение всех вещей. Наконец, ему надо было отдаться чисто субъективному произволу сравнения с лежащим далеко от него и безразличным к нему значением. Для прорыва этого несвободного отношения требуется, чтобы облик уже в себе обладал своим значением, точнее говоря, именно значением духа. Таким обликом является по существу облик человеческий, потому что единственно только наружность человека способна давать в чувственном виде откровение духовного. Человеческое выражение лица, глаз, осанки, жеста, правда, материально и в этом смысле не есть то, чем является дух. Однако в пределах самой этой телесности человеческая наружность не только жизненна и естественна подобно наружности животных, но и есть также телесность, отражающая внутри себя дух. Через глаза мы заглядываем в человеческую душу, точно так же как весь его внешний облик вообще выражает его духовный характер. Поэтому, если телесность принадлежит духу как его существование, то и дух также есть принадлежащее телу внутреннее, а не чужеродная внешнему облику внутренняя сущность (Innerlichkeit), так что материальность не имеет внутри себя еще и другого какого-либо значения или не намекает на него. Верно то, что форма человеческого тела имеет еще много черт, общих с типом животного; однако все отличие человеческого тела от тела животного состоит в том, что человеческое тело по своему строе-

нию является обиталищем духа и притом единственно возможным природным его существованием. Поэтому также и дух только в теле непосредственно существует для других. — Здесь, однако, не место показывать необходимость этой связи и специального соответствия друг другу духа и тела; мы должны здесь принять факт этого соответствия как предпосылку. Правда, в человеческом облике имеется и мертвенное, безобразное, т. е. определенное другими влияниями и зависимостями. Если это так, то как раз дело искусства изгладить различие между только природным и духовным и сделать внешний телесный вид прекрасным и насквозь преобразованным, одушевленным и духовно живым обликом.

При этом способе воплощения нет уже больше, что касается внешнего, ничего символического, и устранено все то, что является только исканием, настойчивым стремлением, искажением и извращением. Ибо дух, когда он постиг себя как дух, есть для себя нечто завершенное и ясное, и точно так же его связь с адекватным ему обликом, взятая в одном аспекте, есть нечто само по себе готовое и данное, не нуждающееся для своего осуществления в сочетании, созданном фантазией в противоположность тому, что существует в действительности. И столь же мало классическая форма искусства представляет собою только телесно поставленное перед нами поверхностное олицетворение, так как дух, поскольку он должен составлять содержание произведения искусства, всецело вступает в телесную форму и способен полностью отождествиться с нею. С этой точки зрения мы можем оценить также мнение, что искусство подражало облику человека. Согласно обычному воззрению это восприятие и отображение является чем-то случайным; мы же, напротив, должны утверждать, что искусство, достигшее своей зрелости, по необходимости должно воплощать свои замыслы в форме внешнего человеческого явления, так как дух только в нем получает соответственное ему существование в чувственном и природном.

Точно так же как с человеческим телом и его выражением в искусстве обстоит дело и с человеческими чувствами, влечениями, деяниями, событиями и поступками; их внешнее выражение в классическом искусстве также характеризуется не только естественной живостью, но и духовностью; внутреннее приведено в адекватное тождество с внешним.

(с) Так как классическое искусство понимает свободную духовность как определенную индивидуальность и созерцает последнюю непосредственно в ее телесном явлении, то его часто упрекали в антропоморфизме. У греков, например, уже Ксенофан протестовал против этого способа представления о богах; он по этому поводу говорил, что если бы ваятелями были львы, они придавали бы своим богам львиное обличье. С изречением Ксенофана сходна остроумная французская сентенция, что бог со-

творил человека по своему образу и подобию, но человек воздал ему за это тем, что в свою очередь создал бога по своему образу и подобию. Если иметь в виду последующую, романтическую форму искусства, то при рассмотрении этого вопроса мы должны заметить, что содержание классической красоты в искусстве, несомненно, еще неудовлетворительно, как неудовлетворительна и сама религия искусства. Недостаток этой формы искусства, однако, столь мало заключается в антропоморфизме как таковом, что следует утверждать как раз обратное: классическое искусство, правда, достаточно антропоморфично для искусства, но слишком мало антропоморфично для высшей религии. Христианство провело этот антропоморфизм гораздо дальше, ибо, согласно христианскому учению, бог есть не только индивидуум, имеющий образ человека, но и действительный единичный индивидуум, всецело бог и всецело действительный человек, вступивший во все условия существования, а не только идеал красоты и искусства, сформированный по образу человека. Если иметь представление об абсолютном только как об абстрактной, внутри себя не различенной сущности, то тогда, разумеется, отпадает какое бы то ни было оформление, но дабы бог существовал как дух, требуется, чтобы он явился как человек, как единичный субъект, не в идеальном человеческом бытии, а принял бы полностью также и земную внешность непосредственно и природно существующего человека. В христианском воззрении и заключается то бесконечное движение, в котором бог доходит до крайней противоположности, и только как снятие этого обособления он возвращается внутрь себя к абсолютному единству. В этот момент обособления входит и очеловечение бога, когда он в качестве действительной единичной субъективности вступает в различие, наперекор единству и субстанции как таковым, проходит в этом своем низменном временном и пространственном бытии через чувство, сознание, боль раздвоения, дабы через эту противоположность, затем также разрешенную, достигнуть бесконечного примирения. Эта переходная стадия содержится, согласно христианскому представлению, в природе самого бога. И в самом деле, мы в силу этого должны понимать бога как абсолютно свободную духовность, в которой момент природности и непосредственной единичности должен хотя и наличествовать, но равным образом и быть снятым. Напротив, в искусстве классическом чувственность не умерщвлена и не отмерла, но зато также и не воскресла к абсолютной духовности. Поэтому классическое искусство и его прекрасная религия не удовлетворяют запросов глубин духа. Сколько бы конкретно оно ни было в самом себе, оно все же еще остается для духа абстрактным, потому что оно имеет своей стихией, вместо движения и приобретенного благодаря противоположению примирения указанной бесконечной субъективности, лишь безмятежную гармонию определенной свободной индивидуальности

в ее адекватном существовании, то спокойствие в своей реальности, то счастье, то удовлетворение и величие в самом себе, то вечную ясность и блаженство, которые даже в несчастьи и страдании не теряют уверенного, спокойного самодовления. Классическое искусство не добралось до глубин противоположности, имеющей свое основание в абсолютном, и не примирило ее. Но вследствие этого оно не знает также и аспекта, находящегося в связи с этой противоположностью, не знает о внутреннем ожесточении субъекта как абстрактной личности, противостоящей нравственному и абсолютному началу, не знает греха и зла, равно как и замкнутости (Verhausen) субъективного внутреннего переживания в себе, разорванности, отсутствия опоры и вообще всего круга раздвоений, которые влекут за собой как с чувственной, так и с духовной стороны некрасивое, безобразное, отвратительное. Классическое искусство не переступает чистой почвы подлинного идеала.

2. Что же касается *исторического* осуществления классического искусства, то едва ли надо указывать, что мы должны искать его у греков. Классическая красота с ее бесконечным объемом содержания, материала и формы была подарком, выпавшим на долю греческого народа, и мы должны почитать этот народ за то, что он создал искусство в его величайшей жизненности. Греки в отношении своей непосредственной действительности жили, находясь в счастливой середине между самосознательной субъективной свободой и нравственной субстанцией. Они не задержались на той ступени несвободного восточного единства, имевшего своим результатом религиозный и политический деспотизм, так как субъект при этом единстве самоотреченно исчезает в единой всеобщей субстанции или в какой-нибудь особенной ее стороне, потому что он внутри себя как личность не обладает никакими правами и в силу этого лишен всякой опоры. Вместе с тем они не перешли к тому субъективному углублению, в котором единичный субъект отделяется от целого и всеобщего, чтобы существовать сам по себе, жить согласно своему внутреннему чувству (Innerlichkeit), и лишь через высший возврат во внутреннюю целостность чисто духовного мира достигает воссоединения с субстанциальным и существенным. В греческой же нравственной жизни индивидуум, будучи, правда, самостоятелен и внутренне свободен, не отрывался, однако, от наличных всеобщих интересов действительного государства и утвердительной имманентности духовной свободы во временном существовании (in der zeitlichen Gegenwart). Всеобщий аспект нравственности и абстрактная свобода личности во внутреннем переживании и во внешних проявлениях пребывают, согласно принципу греческой жизни, в нерушимой гармонии, и, в то время, когда и в действительной жизни этот принцип проявлялся в еще не ущербленной чистоте, самостоятельность политической стороны не

выступала наружу по отношению к отличной от нее субъективной моральности. Субстанция государственной жизни была столько же погружена в индивидуумы, сколько и последние искали своей собственной свободы только во всеобщих задачах целого. — Прекрасное чувство этой счастливой гармонии, ее дух и смысл проникают все те произведения, в которых греческая свобода осознала самое себя и представила себе свою сущность. Ее мирозерцание является поэтому серединой, в которой красота начинает свою истинную жизнь и создает свое светлое царство; середина эта есть свободная жизненность, наличествующая не только непосредственно и природно, а порождаемая из духовного созерцания, преображаемая искусством. Это — середина между образованностью рефлексии и вместе с тем отсутствием всякой рефлексии, такое мирозерцание, которое не изолирует индивидуума, но также и не в силах его возвратить из его отрицательности, боли, бедствия к положительному единству и примирению. Это — середина, которая, однако, как и вообще жизнь, есть вместе с тем лишь промежуточная, переходная стадия, хотя она на этой переходной стадии восходит на вершину красоты и в форме своей пластической индивидуальности так духовно конкретна и богата, что все звучания перекликаются в ней; даже то, что для ее точки зрения является прошлым, все еще имеется в ней, если уже не как абсолютное и безусловное, то все же как некий побочный аспект и как задний фон. В этом направлении греческий народ осознал также и в лице богов свой дух, осознал в форме чувственности, созерцания, представления и сообщил этим богам посредством искусства существование, совершенно соразмерное истинному содержанию. Благодаря этому соответствию, являющемуся следствием понятия как греческого искусства, так и греческой мифологии, искусство в Греции было наивысшим выражением абсолютного. Греческая религия есть религия самого искусства, между тем как позднейшее романтическое искусство, будучи искусством, уже указывает, однако, на более высокую форму сознания, чем та, которую в силах давать искусство.

3. Если мы до сих пор, с одной стороны, установили, что содержанием классического искусства служит свободная в себе индивидуальность, а, с другой стороны, требовали также и для формы (Gestalt) такой же свободы, то это уже означает, что полное слияние обоих моментов, как бы оно ни представлялось непосредственным, не может, однако, быть первоначальным и, следовательно, природным единством, а должно оказаться созданным сочетанием, произведенным субъективным духом. Классическое искусство, поскольку его содержание и форма есть нечто свободное, возникает лишь из свободы ясного самому себе духа. Благодаря этому, *в-третьих*, и художник начинает занимать отличное от прежнего положение. А именно, его работа является

свободным деланием разумного человека, который столько же знает, чего он *хочет*, сколько *может* осуществить то, чего он хочет. Это человек, для которого перестает быть неясным то значение и субстанциональное содержание, которое он задумал оформить так, чтобы оно выявилось для созерцания; он также не встречает помехи для осуществления своего замысла в какой бы то ни было технической непригодности.

Если мы бросим более пристальный взгляд на это изменившееся положение художника, то увидим, что его свобода сказывается:

(а) в отношении содержания тем, что он не вынужден его искать, находясь в том беспокойном брожении, которое характерно для творчества символического. Символическое искусство остается в плену у своей работы — своих усилий сначала произвести и уяснить себе свое содержание. Само это содержание есть только первое, т. е., с одной стороны, сущность в непосредственной форме природности, а с другой, — внутренняя абстракция всеобщего, единого, изменения, смены, становления, возникновения и нового исчезновения. Но не сразу удастся найти подходящее. Поэтому изображения, даваемые символическим искусством, изображения, которые должны были быть экспозициями содержания, сами еще остаются загадками и задачами и свидетельствуют лишь о борьбе за ясность и о стремлении духа, не переставшего все снова и снова изобретать, не останавливаясь и не успокаиваясь. В противоположность этому смутному исканию для классического художника содержание должно существовать уже *готовым*, данным, так что оно уже внутри себя по сущностному содержанию определено для фантазии как вера, народная вера, или как происшедшее событие, о котором сообщают из поколения в поколение сказание и предание. К этому объективно установленному содержанию художник относится тем более свободно, что он не пускается сам в процесс созидания и порождения и не застревает в настойчивых поисках подходящих для искусства подлинных значений; для него имеется само по себе существующее содержание, которое он заимствует и свободно воспроизводит своими собственными силами. Греческие художники получили свой материал из народной религии, в которой уже начало преобразоваться то, что перешло к грекам от Востока. Фидий взял своего Зевса из Гомера, и трагики также не изобрели основного содержания, являвшегося предметом их изображения. И точно так же и христианские художники — Данте, Рафаэль — оформляли лишь то, что уже было налицо в верованиях и религиозных представлениях. Сходно с этим, правда, обстоит дело также и в искусстве возвышенности, взятом в одном его аспекте, однако с тем различием, что здесь отношение к содержанию, как к *единой* субстанции, не дает субъективности получить подобающее ей значение и не позволяет ей достигнуть самостоятельной

завершенности. Наоборот, сравнивающая форма искусства происходит, правда, из выбора значений, равно как и употребляемых образов; тем не менее выбор этот предоставлен лишь субъективному произволу и опять-таки лишен со своей стороны субстанциональной индивидуальности, которая составляет понятие классического искусства и поэтому должна также иметь место в производящем субъекте.

(b) Но чем больше перед художником находится как наличное само по себе существующее свободное содержание в народной вере, сказании и прочей действительности, тем больше его энергия концентрируется на создании внешнего *художественного воплощения*, совпадающего с таким содержанием. В то время как символическое искусство набрасывается на тысячи форм, не будучи в состоянии найти подлинно адекватную, и с необузданным воображением хватает без всякого мерила и определения за все, что попадает под руку, чтобы приспособлять к искомому значению всегда остающиеся чуждыми формы (*Gestalten*), классический художник и в этом отношении замкнут в себе и ограничен. А именно, раз дано содержание, то свободная форма здесь также определена самим содержанием и сама по себе принадлежит этому содержанию, так что кажется, будто художник лишь выполняет то, что уже само по себе, по своему понятию, имеется готовым. Поэтому, если символический художник стремится внедрить в значение форму или, наоборот, последнюю в первое, то классический художник преобразовывает значение в форму, как бы только освобождая уже имеющиеся внешние явления от неподходящих им несущественных черт. Но хотя в этой деятельности его голый произвол исключен, он все же не только копирует, или, иначе говоря, придерживается неподвижного типа, а вместе с тем является в целом создателем *нового*. Искусство, которое сначала должно искать и изобретать свое истинное содержание, еще пренебрегает аспектом формы. Там же, где создание формы является существенным интересом и настоящей задачей, вместе с успехами изображения незаметно и неявно движется вперед также и содержание, как и вообще мы до сих пор видели, что форма и содержание идут в своем совершенствовании рука об руку. В этом отношении классический художник работает также на пользу наличного мира религии; данные его материалы и мифологические представления он в свободной игре искусства жизнерадостно (*heiter*) развивает дальше.

(c) То же самое верно и по отношению к технической стороне. И она также уже должна быть готова для классического художника; в чувственном материале, над которым художник работает, должны быть заранее оттеснены всякая неподатливость и жесткость. Материал должен быть непосредственно послушен заданиям художника, дабы содержание в согласии с понятием клас-

сичности могло свободно и без помех просвечивать также и сквозь эту внешнюю телесность. Для классического искусства требуется поэтому наличие высокой ступени технической сноровки, подчинившей себе чувственный материал и заставившей его покорно следовать ее намерениям. Такая техническая завершенность, если она непосредственно должна выполнять все то, что от нее потребует дух и его замыслы, предполагает полное развитие всего, что есть ремесленного в искусстве, а это осуществляется, главным образом, в пределах статуарной религии. А именно, религиозное воззрение, как, например, египетское, изобретает для своего выражения определенные внешние облики, идола, колоссальные конструкции, тип которых остается прочно установленным; при этой традиционной одинаковости форм и фигур предоставляется широкий простор развитию постоянно возрастающей сноровки. Эта ремесленность, проявляющаяся более ярко в плохих и карикатурных произведениях, должна уже быть налицо раньше, чем гений классической красоты преобразует механическую сноровку в завершенную технику. Ибо только тогда, когда механическое, взятое само по себе, уже не ставит на пути никаких преград, искусство может свободно взяться за выработку формы, причем сразу же оказывается, что действительное выполнение задачи является вместе с тем и дальнейшим усовершенствованием, находящимся в тесной связи с прогрессом содержания и форм.

Что же касается *деления* классического искусства, то в более общем смысле обычно называют всякое завершенное художественное произведение, каков бы ни был его характер, классическим, хотя бы оно было символическим или романтическим. И мы, конечно, также употребляли это слово в смысле художественной завершенности, однако с тем отличием, что эта завершенность должна быть обусловлена полнейшим взаимопроникновением внутренней свободной индивидуальности и того внешнего существования, в котором и в качестве которого она выступает перед нами. Поэтому мы определенно отличали классическую форму искусства и ее завершенность от символической и романтической форм искусства, красота которых и по их содержанию и по их форме носит всецело другой характер. Так же мало, как с классическим, взятым в обычном, более неопределенном смысле, мы должны уже здесь иметь дело с теми особенными видами искусства, в которых воплощается классический идеал, как, например, скульптура, эпос, определенные виды лирической поэзии и специфические формы трагедии и комедии. Эти особенные виды искусства, хотя в них и запечатлевается классическое искусство, могут быть рассмотрены только в третьей части, когда мы будем говорить о развитии отдельных видов искусств и их родов. Здесь же нам предстоит рассмотреть ближе лишь классическое искусство в установленном нами смысле

слова, и поэтому мы можем принять в качестве основания деления только те ступени развития, которые, как мы увидим, проистекают из этого понятия классического идеала. Существенными моментами, имеющими значение для этого развития, являются следующие.

Первый пункт, на который мы должны обратить наше внимание, заключается в том, что мы должны понимать классическую форму искусства в отличие от символической не как непосредственно первое, как *начало* искусства, а, напротив, как результат. Мы поэтому развили ее сначала из хода символических способов изображения, составляющего ее предпосылку. Основным пунктом, вокруг которого, как мы видели, вращалось поступательное движение, была конкретизация содержания до ясности самосознательной внутри себя индивидуальности. Последняя не может пользоваться для своего выражения ни чисто природным обликом — заимствован ли он из области стихий или из животного царства, — ни лишь плохо слитым с ним олицетворением и человеческой формой, а обнаруживается во вполне и насквозь проникнутой дыханием духа жизненности человеческого тела. Так как сущность свободы состоит в том, чтобы быть тем, что она есть, через самое себя, то неизбежно, чтобы то, что сначала представлялось только как предпосылки и условия возникновения, находящиеся вне области классического идеала, входило теперь в собственный круг последнего, дабы действительно дать произойти истинному содержанию и подлинной форме посредством преодоления всего для идеала неподходящего и по отношению к нему отрицательного. Этот процесс оформления, в силу чего, собственно, классическая красота порождает себя из самой себя как по форме, так и по содержанию, является поэтому нашей исходной точкой, которую мы должны рассмотреть в первой главе.

Напротив, во *второй главе* мы благодаря рассмотрению этого хода развития дошли до истинного идеала классической формы искусства. Здесь центром является воплощенный искусством новый прекрасный мир греческих богов, который надо подробно рассмотреть и подвести к завершению как со стороны духовной индивидуальности, так и со стороны непосредственно связанной с нею телесной формы.

Но, в *третьей*, в понятии классического искусства содержится, помимо становления его красоты посредством ее самой, также и, наоборот, ее разложение, которое нас приведет в дальнейшую область, в романтическую форму искусства. Боги и человеческие индивидуумы классической красоты не только возникают, но и снова погибают для художественного сознания. Это сознание частью обращается против оттесненного на задний план аспекта природности, в пределах которой греческое искусство как раз поднялось до совершенной красоты, частью же, выходя за

пределы этого круга, обращается к обезбоженной, дурной, пошлой действительности, чтобы выявить ее ложь и отрицательность. В этой стадии разложения, художественная деятельность которой должна составить предмет третьей главы, отделяются друг от друга моменты, кои в их слиянии, образуя гармонию непосредственно прекрасного, составляли истинно классический идеал. Внутреннее находится само по себе, на одной стороне, а отделившееся от него внешнее существование — на другой стороне; ушедшая же обратно в себя субъективность, не умея уже больше находить своей адекватной действительности в прежних обликах, должна наполнить себя содержанием нового духовного мира абсолютной свободы и бесконечности и отыскать вокруг себя новые формы выражения для этого более углубленного содержания.

Первая глава

В понятии свободного духа непосредственно содержится момент ухода в себя, прихода к себе, бытия для самого себя и существования, пусть это углубление в царство внутреннего, как мы на это указали вкратце раньше, не обязательно должно переходить в дальнейшем ни к отрицательному утверждению субъектом самостоятельности внутри себя, противостоящей всему субстанциальному в духе и устойчивому в царстве природы, ни к тому абсолютному примирению, которое составляет свободу истинно бесконечной субъективности. Но со свободой духа, в какой бы форме она ни выступала, связано вообще снятие простой природности как иного по отношению к духу. Дух должен сначала уйти из природы обратно в себя, подняться выше нее, преодолеть ее, прежде чем он будет в состоянии распоряжаться в ней без помех, как в некоем не оказывающем сопротивления элементе, и преобразовать ее в некоторое положительное существование своей собственной свободы. Но если мы спросим, каков тот более определенный объект, посредством снятия которого дух приобретает себе в классическом искусстве свою самостоятельность, то нужно сказать, что этим объектом служит не природа как таковая, а природа, уже сама пронизанная (*durchzogen*) значениями духа, а именно, символическая *форма* искусства. Последняя пользовалась для выражения абсолютного непосредственными обликами природы, причем художественное сознание либо видело в животных и т. д. присутствующих богов, либо же ложным образом напрасно истощалось в усилиях найти единство духовного и природного. Посредством снятия и преобразования этого ложного объединения идеал впервые и производит себя как идеал, и ему приходится поэтому развить в своих пределах как принадлежащий ему момент то, что он должен преодолеть. — Кстати сказать, это дает нам возможность сразу решить вопрос, заимствовали греки или нет свою религию от других

народов. Мы уже видели, что подчиненные установки (Standpunkte) необходимы, согласно понятию, как предпосылка классического искусства. Эти установки, поскольку они действительно появляются и развертываются во времени, представляют собою по отношению к стремящимся выработаться из них высшим формам нечто имеющееся налицо; из него исходит вновь развивающееся искусство, хотя, что касается греческой мифологии, это не вполне доказано историческими свидетельствами. Но отношение греческого духа к этим предпосылкам является по существу отношением творчества (Bildens) и прежде всего отрицательного преобразования. Если бы это было иначе, то представления и образы должны были бы оставаться теми, что и раньше. Геродот прав, говоря о Гомере и Гесиоде в уже раньше приведенном месте, что они создали для греков их богов; но он также определенно утверждает об отдельных богах, что такие-то были египетскими и т. д. Поэтическое созидание не исключает поэтому заимствования извне, а лишь указывает на существенное его преобразование. Ибо мифологическими представлениями греки обладали уже до того времени, в которое, согласно Геродоту, жили два первых вышеуказанных поэта.

Если мы поставим дальнейший вопрос о том, каковы были более определенно аспекты этого необходимого преобразования материала, который несомненно принадлежит к составу идеала, но пока что является для него неподходящим, то мы найдем наивное представление о них в самом содержании мифологии. Главное деяние греческих богов состоит в том, чтобы породить себя и определиться из предшествовавшего, входящего в содержание истории возникновения и дальнейших судеб их собственного рода. Поскольку боги должны были существовать как духовные индивидуумы, обладающие телесной формой, постольку для этого деяния, с одной стороны, требовалось, дабы дух, не предаваясь созерцанию своей сущности исключительно в живом и животном, рассматривал, наоборот, живое как нечто недостойное его, как свое несчастье и свою смерть; с другой стороны, он должен был одержать победу над стихийным в природе и своим беспорядочным воплощением в нем. Но и наоборот, для идеала классических богов столь же необходимо, чтобы он не только противостоял в своей абстрактной конечной замкнутости (Abgeschlossenheit) природе и ее стихийным силам подобно духу индивидуальному, а обладал бы по своему понятию в самом себе стихиями всеобщей жизни природы в качестве момента, составляющего жизнь духа. Точно так же как боги внутри себя по существу *всеобщии* и в этой всеобщности представляют собою всецело определенных индивидуумов, так и со стороны своей телесности они должны иметь в себе, вместе с тем, природное как существенную, далеко простирающуюся силу природы и тесно переплетенную с духовным деятельность.—

В этом отношении мы должны расчленить процесс оформления классического искусства следующим образом.

Первым основным пунктом является снижение значения элемента животности и устранение последнего из свободной, чистой красоты.

Вторая, более важная сторона, относится к стихийным силам природы, которые сначала еще сами выступают как боги; благодаря только победе над ними может достигнуть бесспорного господства подлинный род богов; этот пункт относится к борьбе, войне между старыми и новыми богами.

Но, *в-третьих*, это отрицательное направление после достижения духом своего свободного права представляется снова утвердительным; стихийная природа составляет пронизанный духовностью положительный аспект богов, которые снова окружают себя животными, хотя последние служат лишь атрибутом и внешним знаком.

Теперь мы, исходя из этих точек зрения, попытаемся вкратце установить более определенные черты предмета, подлежащие здесь рассмотрению.

1. Деградация животного элемента

Мы видим, что у индусов, египтян и вообще у азиатов животные или по крайней мере определенные породы животных признаются священными, и им поклоняются, потому что в них само божественное должно явиться предметом наличного созерцания. Животная форма составляет поэтому один из главных ингредиентов их художественных изображений, хотя в дальнейшем ходе развития она применяется лишь в качестве символа и в связи с человеческими формами; лишь впоследствии человеческое, и только человеческое, вступает в сознание как единственно истинное. Только благодаря самосознанию духовного исчезает почтительное отношение, внушаемое темной, глухой сокровенностью животной жизни. Эта перемена наблюдается уже у древних евреев, ибо они, как мы на это указывали выше, не рассматривают природу ни как символ, ни как присутствие бога и приписывают внешним предметам лишь ту силу и жизнь, которые им в самом деле присущи. Однако и у них мы также еще находим по крайней мере как бы случайно остаток благоговейного отношения к жизни как таковой; так, например, Моисей запрещает вкушать кровь животных, потому что в крови пребывает жизнь. Но человек, собственно говоря, должен иметь право есть все, что ему нравится. Ближайший шаг, на который мы должны указать при переходе к классическому искусству, состоит в том, что животных лишают того высокого достоинства и положения, которое они занимали раньше, и само это унижение делают содер-

жанием религиозных представлений и художественных созданий. Из разнообразных относящихся сюда фактов мы выберем в качестве иллюстрации лишь следующее.

(а) Если у греков некоторые животные, повидимому, обладают преимуществом перед другими, если, например, у Гомера мы встречаем, что змея еще является излюбленным гением при жертвоприношениях (Илиада, II, 308; XII, 208) и что одному богу приносится данный вид животных, а другому — другой, если, далее, древние греки наблюдают, перебежал ли заяц дорогу, пролетели ли птицы справа или слева, исследуют в целях пророческого истолкования внутренности животных, то и здесь, правда, имеется еще известного рода поклонение животным, так как боги в них дают знать о своей воле и говорят людям посредством *оміна* (предзнаменований). Однако по существу это лишь совершенно единичные откровения. Конечно, в них сказывается суеверие, но все указанные знаки представляют собою только вполне мимолетные указания божественной воли. Важное значение имеет, напротив, принесение в жертву животных и поедание жертв. В полной противоположности этому обычаю у индусов священных животных сохраняют и за ними ухаживают, а у египтян даже после смерти этих животных принимают меры против их разрушения. Греки считали акт жертвоприношения священным. Жертвуя, человек показывает, что он готов отказаться от предмета, посвященного его богам, и уничтожить пользование им для самого себя. Для греков характерно то, что у них «приносить жертву» означало вместе с тем устроить пир (Одиссея, XIV, 414; XXIV, 215), так как они предназначали для богов только одну и притом несъедобную часть животных, мясо же они оставляли для себя и съедали его на пиру. В связи с этим обычаем в Греции возник даже миф. Древние греки приносили жертвы богам с величайшей торжественностью и предоставляли пламени пожирать целиком животных. Бедняки, однако, не были в состоянии делать такие большие затраты. Тогда Прометей пытается добиться путем просьбы у Зевса, чтобы он позволил беднякам приносить в жертву только одну часть животного, а другую потреблять самим. Прометей режет двух быков, сжигает их печени, все же их кости завертывает в одну шкуру, а мясо в другую шкуру и предоставляет Юпитеру выбор. Обманутый Зевс выбрал кости, потому что они были больше по объему, и таким образом мясо осталось человеку. Поэтому греки, съедая мясо жертвенных животных, сжигали остатки, являвшиеся долей богов, в том же пламени. — Но Зевс лишил людей огня, так как без огня доставшееся на их долю мясо не приносило им никакой пользы. Однако это ему мало помогло: Прометей похитил огонь и от радости скорее летел, чем бежал. Поэтому, как говорит сказание, еще и теперь люди, приносящие радостную весть, бегут быстро. Так греки направляли свое внимание на каждый

успех человеческой культуры и, облакая его в форму мифа, сохраняли для сознания.

(б) К этому примыкают как сходный пример уже дальнейшего понижения роли животного элемента воспоминания о знаменитых *охотах*, в которых принимали участие и герои; о них сохранялась благодарная память. Здесь умерщвление животных, приносящих большой вред, например, удушение немейского льва Гераклом, умерщвление лернейской змеи, охота на каледонского вепря и т. д., признается высоким подвигом, благодаря которому герои достигают апофеоза, между тем как индусы наказывали смертью за умерщвление известных животных, как за преступление. Разумеется, в такого рода подвигах играют роль или лежат в их основании и другие символы, как, например, в мифе о Геркулесе солнце и его движение, так что такие героические поступки доставляют нам также существенный аспект для символических истолкований. Однако мифы эти понимаются вместе с тем в определенном смысле благодетельных охот, и так они осознавались греками.—По аналогии, мы здесь должны опять указать на некоторые эзоповские басни, в особенности на уже выше затронутую нами басню о навозном жуке. Навозный жук (древнеегипетский символ), в навозном шаре которого египтяне или толкователи религиозных представлений видели мировой шар, встречается в баснях Эзопа еще у Юпитера, и в той важной связи, что орел не уважает покровительства, оказываемого жуком зайцу; Аристофан же, напротив, низвел жука на степень предмета комедии.

(с) *В-третьих*, понижение значения роли животных прямо засвидетельствовано в рассказах о многочисленных превращениях, как их нам подробно изображает Овидий, делая это привлекательно, остроумно, проявляя тонкость нюансов чувства и проникновения, но вместе с тем велеречиво. Он не признает при этом в собранных им мифах более глубокого смысла, не видит того внутреннего великого духа, который в них господствует, а предлагает нам их как чисто мифологические безделки и внешние события. В действительности же они не лишены более глубокого смысла, и мы поэтому еще раз скажем о них несколько слов в этом месте. Большей частью эти отдельные рассказы по своему материалу являются причудливыми и варварскими не благодаря испорченности культуры, а, как в песне о Нибелунгах, благодаря испорченности еще дикого характера. До тринадцатой книги эти рассказы по своему содержанию древнее гомеровских; кроме того, в них имеются примеси космогонии и чуждых элементов финикийской, фригийской, египетской символики; примеси эти трактуются по-человечески, однако так, что нелепая основа все же остается. Напротив, «Метаморфозы», в которых излагаются истории, относящиеся к позднешему времени после троянской войны, хотя материал их также заимствован из

баснословных времен, бряцают некстати именами Аякса и Энея.

(а) В общем метаморфозы у Овидия можно рассматривать как противоположность египетскому воззрению на животных и поклонения им, ибо, взятые с этической стороны духа, метаморфозы по существу заключают в себе отрицательное отношение к природе: животные и подчас неорганические формы берутся как пример проявления человеческого унижения. Поэтому, если у египтян боги стихийной природы возвышаются до уровня животных и наделяются жизнью, то, как мы уже заметили выше, здесь, наоборот, создания природы выступают перед нами как наказание за какие-нибудь легкие или тяжелые проступки и чудовищные преступления; их существование рассматривается как что-то небожественное, бедственное, как страдальческое обличье, которого природа человеческая уже не может больше выдержать. На эти метаморфозы нельзя так же смотреть, как на переселение душ в египетском смысле, ибо последнее есть переход в тело животного, не обусловленный провинностью; превращение человека в скота расценивалось египтянами, напротив, как возвышение.

В целом «Метаморфозы» не представляют собою завершенного цикла мифов, как бы ни были различны предметы природы, в которые насильственно зачаровано духовное. Несколько примеров пояснят сказанное.

У египтян играет большую роль волк. Так, например, в том случае, когда Озирис появляется своему сыну Гору как спасающий покровитель во время его борьбы с Тифоном; на ряде египетских монет он изображается помогающим Гору. Соединение волка и солнечного бога вообще уходит в глубокую древность. Наоборот, в «Метаморфозах» Овидия превращение Ликаона в образ волка изображается как наказание за неуважение к богам. После победы над гигантами, — гласит это место («Метаморф.», I, с. 150—248), — и низвержения их тел земля, согретая обильно пролитой кровью ее сыновей, одушевила горячую кровь и, дабы не осталось следа дикого племени, создала род людской. Однако и это потомство презирало богов, было жадно к свирепому убийству и насилию. Тогда Юпитер созывает богов, чтобы погубить это смертное племя. Он сообщает им, как его, властелина над молниями и богами, хитро обманул Ликаон. Когда до ушей Юпитера дошел слух о недостойном поведении живущего поколения людей, он спустился с Олимпа и прибыл в Аркадию. Я дал знак, — рассказывает он, — что приблизился бог, и народ начал молиться. Но Ликаон сначала издевается над благочестивой молитвой, а затем восклицает: «Хочу испытать, бог ли это или смертный, и несомненной будет правда». Он затем готовится, — продолжает далее Юпитер, — убить меня ночью, отягченного сном; ему по душе этот способ испытать правду. И еще не довольствуясь этим,

он пронзает мечом горло происходящей из молосского племени наложнице, а затем частью варит, частью жарит на огне еще полуживые члены и предлагает мне их в пищу. Я превратил его дом в пепел своим мстящим пламенем. Ликаон бежит с испугом оттуда и, достигши молчаливых полей, воет и напрасно пытается говорить. С бешенством на устах он обращает теперь жажду привычного для него убийства против домашнего скота и радуется еще и теперь, когда ему удастся пролить кровь; одежды его превратились в шерсть, руки — в лапы, он становится волком и сохраняет признаки прежнего облика.

О подобном же тяжком преступлении повествует рассказ о Прокне, превращенной в ласточку. Когда Прокна просит Терей, своего супруга («Метаморф.», VI, с. 440—676), чтобы он, если он действительно к ней благоволит, позволил ей поехать повидаться с сестрой или предоставил сестре возможность приехать к ней, Терей спешит снарядить в плавание корабли и на веслах и парусе быстро достигает гавани Пиреи. Но едва только взглянув на Филомелу, он возгорается к ней преступной любовью. При их отъезде Пандион, отец Филомелы, закликает Терей охранять ее с отеческой любовью и, как только будет возможность, вернуть ему милую усладу его старости. Но когда кончилось путешествие, варвар заточает побледневшую, дрожащую от страха и ждущую всяких бед Филомелу, спрашивающую со слезами, где сестра, и делает ее насильственно наложницей, продолжая быть супругом и ее сестры. Пылая гневом, Филомела угрожает, что она отбросит всякий стыд и сама откроет его преступное дело. Тогда раздраженный Терей извлекает меч, связывает ее и отрезает ей язык, супругу же лицемерно извещает о смерти сестры. Плачущая Прокна срывает со своих плеч роскошные платья и надевает траурные одежды, воздвигает пустую гробницу и оплакивает судьбу сестры не так, как следовало бы ее оплакивать. Что же делает Филомела? Взаперти, лишленная речи, голоса, она размышляет и придумывает хитрость. Пурпурными нитками она вплетает в белую ткань донос о совершенном преступлении и посылает втайне платье Прокне. Супруга Терей читает жалостное сообщение сестры; она ничего не говорит, не плачет, но вся живет мыслью о наказании. Наступило время вакхова празднества. Гонимая фуриями муки, она проникает к сестре, вырывает ее из ее жилища и уводит с собою. Здесь, в собственном доме, когда она еще не решила, какую страшную местью должна отплатить Терею, приходит к матери Итис. Прокна смотрит на него дико: как он похож на отца! Она не говорит больше ни слова и свершает трагическое дело. Сестры убивают мальчика и потчуют им Терей, который поглощает свою собственную кровь. Ему после этого захотелось увидеть сына. Прокна же ему говорит: ты носишь в себе то, чего ты требуешь. Когда же он стал озираться вокруг и искать, где его сын,

и снова начал спрашивать и звать сына, Филомела поднесла к его лицу окровавленную голову. Тогда с громким криком ужаса он отталкивает стол, называет себя гробом сына, а затем преследует с обнаженным мечом дочерей Пандиона. Но, покрывшись перьями, они улетают, одна в лес, а другая на крышу. Терей, быстро бегущий, гонимый болью и жаждой наказания, также превращается в птицу, у которой на макушке торчит хохолок и клюв непомерно выдвинут вперед; птица эта называется удо-дом.

Другие превращения произошли из-за меньшей вины. Так, например, Гигн превращается в лебедя, Дафна, первая любовь Аполлона («Метаморф.», I, с. 541—567), — в лавр, Клития — в гелиотроп, Нарцисс, самодовольно отвергающий от девушек, видит сам себя в зеркале, а Библис («Метаморф.», IX, с. 454—664), любившая своего брата Кавна, после того как последний отверг ее любовь, превращается в источник, еще и доныне носящий ее имя и протекающий под темным дубом.

Мы, однако, не можем вдаваться в дальнейшие подробности, и я поэтому для перехода упомяну только о превращении Пиерид, которые были, согласно Овидию, дочерьми («Метаморф.», V, с. 302) Пиера и вызвали муз на состязание. Для нас важно лишь различие между тем, что пели Пиериды, и тем, что пели музы. Первые (с. 319—331) прославляют битвы богов, незаслуженно возвеличивают гигантов и умаляют подвиги богов. Посланный из глубины земли Тифей навел на небожителей ужас; они все убежали и не останавливались до тех пор, пока земля египетская не приняла усталых беглецов. Но и туда, рассказывают Пиериды, прибыл Тифей, и высокие боги скрылись под обманчивыми ликами. Вождем стада, гласит песнь Пиерид, был Юпитер, поэтому еще и теперь ливийский Аммон носит крутые рога. Делосец принял образ ворона, отпрыск Семелы превратился в козла, сестра Феба — в кошку, Юнона — в белоснежную корову, Венера скрылась в рыбе, а Меркурий — в перьях ибиса. Здесь, стало быть, образ животного рассматривается как что-то позорное для богов, и хотя они подвергаются превращению не в наказание за вину или за преступление, но все же как причина их добровольного превращения указывается трусость. Каллиопа, напротив, воспекает благодеяния и случаи из жизни Цереры. Церера, говорит она, первая взрыхлила нивы кривым сошником. Она первая дала плоды и плодоносные средства питания папшам, она первая дала законы; все мы — дары Цереры. Ее я должна прославлять, если бы только я могла пропеть так, чтобы мои песни были достойны богини. Богиня же несомненно достойна песен. Когда она кончила, Пиериды стали приписывать себе победу в состязании. Однако, рассказывает Овидий (с. 670), в то время когда они пытаются говорить и с громким криком пускать в ход дерзкие руки, они видят, что перья выходят у них

из ногтей, их руки покрываются пухом. Видят одна у другой, что рот срастается в птичий клюв, и, в то время как они хотят оплакать себя, они, уносимые движущимися крыльями, рекут в воздухе лесными крикуньями — сороками. Еще и доньше, прибавляет Овидий, у них осталось прежнее легкоеязычие, резкая болтовня и чрезмерная страсть к говорению.

Таким образом, и здесь опять-таки превращение изображается как наказание и притом, как это происходит во многих такого рода рассказах, как наказание за нечестивое отношение к богам.

(β) Что же касается еще других известных нам превращений людей и богов в животных, то хотя в их основании не лежит прямо проступок людей, подвергшихся превращению — так, например, Цирцея обладала силой путем ворожбы превращать людей в тела животных, — все же животное состояние представляется по крайней мере несчастием и унижением, которое и тому, кто в своих целях осуществляет это превращение, тоже отнюдь не приносит чести. Цирцея была лишь второразрядная, темная богиня, ее могущество изображается только как волшебство. И Меркурий приходит на помощь Улиссу, когда последний делает приготовления для освобождения заколдованных спутников.—Сходны с этим и многоразличные облики, принимаемые Зевсом, который превращает себя ради Европы в быка, приближается к Леде в виде лебедя и оплодотворяет Даная, приняв вид золотого дождя. Это всегда делается им с целью обмана и для достижения некрасивых, не духовных, а обусловленных природой целей, которые всегда навлекают на него обоснованную ревность Юноны. Представление о всеобщей порождающей жизни природы, составлявшее во многих более древних мифологиях главное определение, переложено здесь поэтической фантазией в отдельные рассказы о подвигах распутства отца богов и людей. Но их он совершает не в своем собственном обличье и по большей части также и не в человеческом, а определенно в животном или в каком-нибудь другом образе природы.

(γ) Сюда, наконец, еще примыкают те ублюдочные образы, полулюди, полуживотные, которые также не исключены из греческого искусства; при этом животная часть их, однако, изображается как нечто унижительное, недуховное. У египтян, например, козлу Мендесу поклонялись как богу (Геродот, II, 46), причем, по мнению Яблонского (Крейцер, Симв., I, 477), это имело смысл поклонения рождающей силе природы, по преимуществу солнцу. Оно приобрело постыдный характер: женщины, как на это намекает Пиндар, сами отдавались козлам. Напротив, у греков Пан — наводящее ужас присутствие божества. Позднее у фавнов, сатиров, панов козлиный образ сказывается только во второстепенных деталях — в ногах, а у самых красивых только в заостренных ушах и маленьких ножках. Остальное же в лице и фигуре носит человеческий облик, а животные черты сведены к незначи-

тельными остаткам. И, однако, фавны у греков не считались высшими божествами и духовными силами высокого ранга; их отличительным признаком оставалось чувственное, распущенное веселье. Их, правда, изображают также и с более глубоким выражением, как, например, это показывает прекрасный мюнхенский фавн, держащий на руках Вакха и глядящий на него с улыбкой, полной величайшей любви и ласки. Он не отец Вакха, а его дядька; вот художник и приписывает ему то прекрасное чувство удовольствия, вызываемого невинностью ребенка, которое, как материнское чувство Марии к Христу, возведено в романтическом искусстве в ранг такого возвышенного духовного предмета. Но для греков эта прелестная любовь еще принадлежит подчиненному кругу фавнов для обозначения того, что она ведет свое происхождение из животного, природного и что поэтому можно ею наделить этот низший круг богов.

Сходными промежуточными образами являются также и кентавры, в которых тоже преимущественно выступает наружу природная сторона чувственности и вожделения, заставляющая отступать на задний план духовную сторону. Хирон, правда, носит более благородный характер, он искусный врач и воспитатель Ахилла, но эта роль педагога ребенка не принадлежит к кругу божественных черт как таковых, а представляет собою черту человеческого искусства и ума.

Таким образом, оценка облика животных в классическом искусстве изменилась во всех отношениях. Этим обликом пользуются для обозначения всего плохого, дурного, малоценного, природного и недуховного, между тем как у других народов он был выражением положительного и абсолютного.

2. Борьба между древними и новыми богами

Вторая, высшая ступень по сравнению с этим понижением роли животного состоит теперь в том, что подлинные боги классического искусства, имея своим содержанием свободное самознание как самодовлеющее могущество духовной индивидуальности, тоже могут сделаться предметом наглядного представления только как знающие и волящие, т. е. как духовные силы. Тем самым *человеческое*, в образе которого они изображаются, не представляет собою просто форму, в которую воображение лишь внешне облекло это содержание, а лежит в значении, в содержании, в самом внутреннем. Но божественное по его сущности следует вообще понимать как единство природного и духовного. Оба аспекта входят в состав абсолютного, и лишь способы, какими представляют эту гармонию, образуют с этой стороны ступени развития различных форм искусства и религии. Согласно нашему христианскому представлению, бог есть творец и властелин природы и духовного мира. Поэтому он во всяком случае стоит выше не-

посредственного существования в природе, так как он есть подлинно бог только как возвращение себя в себя, как духовное абсолютное для-себя-бытие. Лишь конечный человеческий дух противостоит природе как некоей границе и некоему пределу; их в своем существовании он преодолевает и возвышается внутри себя до бесконечности лишь благодаря тому, что он теоретически в мысли постигает природу и практически осуществляет гармонию между духовной идеей, разумом, добром и природой. Эта бесконечная деятельность и есть бог, поскольку ему принадлежит господство над природой, и он есть для самого себя эта бесконечная деятельность и ее знание и воление.—Наоборот, в религиях собственно символического искусства единство внутреннего и идеального с природой было, как мы видели, непосредственным сочетанием, которое поэтому имело своим основным определением по форме и по содержанию природное. Так, например, предметом поклонения в качестве божественного существования, божественной жизни, были солнце, Нил, море, земля, естественный процесс возникновения, исчезновения, рождения и восстановления поколений посредством нового рождения, смена явлений всеобщей жизни природы. Однако указанные силы природы олицетворялись уже в символическом искусстве и благодаря этому возвышались к духовному. Но если боги, как этого требует классическое искусство, находясь в гармонии с природой, должны быть духовными индивидуумами, то для этой цели недостаточно одного лишь олицетворения. Ибо олицетворение, если его содержанием является исключительно только всеобщая сила и действительность природы, остается совершенно формальным, не включаясь в содержание, и оно не в состоянии дать существование в последнем ни духовному, ни его индивидуальности. Для классического искусства поэтому необходимо требуется обращение (*eine Umkehr*), чтобы (сходно с принижением роли животного, которое мы только что рассматривали), с одной стороны, подверглась унижению также и всеобщая сила природы и наперекор ей было поставлено выше духовное; но тогда главное определение составляет вместо олицетворения *субъективность*. С другой стороны, однако, боги классического искусства не должны переставать быть силами природы, потому что здесь бог еще не должен получить воплощение как внутри себя абсолютно свободная духовность. Но в положении лишь сотворенного и служебного создания к отделенному от него властелину и творцу природа находится лишь в том случае, когда бог либо, как в искусстве возвышенности, представляется внутри себя абстрактным, лишь идеализированным господством *единой* субстанции, либо же, как в христианстве, возводится в качестве конкретного духа на ступень полной свободы в чистой стихии духовного существования и личного для-себя-бытия. И того и другого нет в наглядных представлениях классического искусства. Его бог еще не есть властелин природы,

ибо он не имеет абсолютной духовности своим содержанием и своей формой. Он уже больше не властелин природы, ибо возвышенное отношение обезбоженных предметов природы и человеческой индивидуальности прекратилось и умерилось, став красотой, в которой при художественном воплощении безущербно должно быть отдано должное обоим аспектам—всеобщему и индивидуальному, духовному и природному. Таким образом, в божестве классического искусства сохраняется сила природы, но как сила природы не в смысле всеобщей всеобъемлющей природы, а как определенная и потому ограниченная деятельность солнца, моря и т. д. и вообще как частная сила природы, выступающая как духовная индивидуальность и имеющая эту духовную индивидуальность своей подлинной сущностью.

И вот, ввиду того что, как мы уже видели выше, классический идеал наличен не непосредственно, а может выступить только благодаря процессу, в котором снимается отрицательное по отношению к духовному облику, то это преобразование, обработка, приводящая к возвышению грубого, некрасивого, дикого, причудливого, носящего чисто природный или фантастический характер, должна являться одной из основных задач в греческой мифологии, и потому она должна будет сделать предметом изображения определенный круг особенных значений.

Переходя теперь к более подробному рассмотрению этого основного пункта, я должен сразу же предпослать то замечание, что историческое исследование пестрых и разнообразных представлений греческой мифологии не входит здесь в нашу задачу. Нас в этом отношении интересуют только существенные моменты указанного преобразования, поскольку они оказываются существенными моментами художественного оформления и его содержания. Напротив, бесконечное множество частных мифов, рассказов, историй, указаний на связи этих мифов с местностью и их символических значений, которые в общем сохраняют свое право также и в новых богах и мимоходом встречаются в образах искусства, но не принадлежат к тому настоящему центральному пункту, к которому мы стремимся подойти, — этот обширный материал мы должны здесь оставить в стороне и можем указывать лишь в виде иллюстрации к тому или иному. В целом мы можем сравнить тот путь, по которому мы здесь шествуем, с ходом развития истории скульптуры. Ибо, ставя богов в их подлинном облике перед чувственным созерцанием, скульптура образует собственный центр классического искусства, хотя для ее дополнения и в отличие от этой самодовлеющей объективности поэзия также высказывается о богах и о людях или же выводит самый этот мир богов и людей в его деятельности и движении. Подобно тому как в скульптуре основной момент ее начального развития составляет преобразование бесформенного, упавшего с неба камня или древесной глыбы (*διопετής*) в чело-

веческий лик и фигуру — такой еще была великая пессинская богиня (в Малой Азии), которую римляне, торжественно отрядив для этого чрезвычайное посольство, перевезли в Рим, — так и здесь мы должны начать с еще бесформенных, грубых, примитивных сил природы и лишь обозначить те стадии, проходя через которые, они поднимаются до индивидуальной духовности и стягиваются в прочные образы.

Мы можем в этом отношении различать как самые важные три разные стороны.

Первое, что привлекает наше внимание, это *оракулы*, в которых знание и воля богов возвещали себя еще бесформенно посредством природных предметов и явлений.

Второй основной пункт касается всеобщих природных сил, как и абстракций права и т. д., лежащих в основании подлинно духовных, божественных индивидуумов в качестве их колыбели и представляющих собою необходимую предпосылку их возникновения и деятельности, — древних богов в отличие от новых.

Наконец, *в-третьих*, необходимое само по себе поступательное движение по направлению к идеалу обнаруживается в том, что ведется борьба против являвшихся сначала поверхностными олицетворений деятельности природы и наиболее абстрактных духовных отношений как против самого по себе второстепенного и отрицательного; в результате такой борьбы указанные олицетворения вытесняются. В силу такого их низведения самостоятельная духовная индивидуальность, ее человеческий облик и поведение получают возможность достигнуть неоспоримого господства. Это преобразование, образующее собою подлинный центральный пункт в истории возникновения классических богов, представлено в греческой мифологии столь же наивно, сколь и выразительно в борьбе между старыми и новыми богами, в низвержении титанов и победе, которой добивается божественный род Зевса.

(а) Что касается *прежде всего оракулов*, то о них нам нет надобности в этом месте распространяться. Существенный, имеющий важное значение пункт заключается здесь лишь в том, что в классическом искусстве предметом почитания не служат уже больше явления природы как таковые, подобно тому, как, например, у персов предметом поклонения являлись месторождения нефти или огонь, или подобно тому, как у египтян боги остаются неизведанными, таинственными, немymi загадками; тут боги как знающие и волящие самих себя возвещают людям свою мудрость посредством явлений природы. Так, например, древние эллины (Геродот, II, 52) спросили додонского оракула, должны ли они принять имена богов, которые пришли к ним от варваров, и оракул ответил: употребляйте их.

(а) Знаки, посредством которых боги открывают себя, были по большей части совершенно простыми: в Додоне — шум и шеп-

лест священного дуба, журчание ключа, звон медной посуды, которую заставлял звучать ветер, в Делосе также шелестело лавровое дерево, в Дельфах также решающим моментом являлся ветер, пронесившийся по бронзовому треножнику. Но помимо таких непосредственных природных звуков, сам человек становится изречением оракула, поскольку он, приведенный в столь же беспамятное, сколько и возбужденное состояние, переходит из бодрственной рассудительности к чисто природному состоянию восторженности; так, например, пифия в Дельфах, оглушенная испарениями, изрекает вещие слова, а в Трофонийской пещере человек, задававший вопросы оракулу, получал видения, на основании толкования которых ему давался ответ.

(β) К внешним знакам присоединяется еще и второй аспект. Ибо, хотя в изречениях оракула бог признается ведающим и поэтому Аполлону, ведающему богу, был посвящен самый важный оракул, однако формой, в которой он дает знать свою волю, остается совершенно неопределенное природное — глас природы или бессвязное звучание слов. Но благодаря этой неясности формы само духовное содержание становится темным и нуждается поэтому в *толковании* и объяснении.

(γ) Это объяснение, хотя оно и приносит в сознание одухотворенным то возвешение бога, которое сначала предстоит только в форме природного, все же остается, несмотря на это, темным и двусмысленным. Ибо бог есть в своем знании и волеии конкретная всеобщность; такого же рода должны быть его совет или веление, которые открывает человеку оракул. Но всеобщее не односторонне и абстрактно, а в качестве конкретного содержит в себе как одну, так и другую сторону. Так как человек стоит перед ведающим богом как неведающий, то он принимает само изречение оракула как неведающий, т. е. ему не открывается конкретная всеобщность этого изречения; если он решается действовать в согласии с последним, он может выбирать из двусмысленного высказывания бога лишь *одну* сторону, так как каждый поступок при данных частных обстоятельствах всегда должен быть *определенным*, решающим лишь в *одну* сторону и исключаящим другую. Но как только он что-либо сделал и деяние, которое благодаря этому стало его деянием, за которое он должен отвечать, действительно им совершено, он впадает в коллизию. Он внезапно видит, что другая сторона, которая *implicite* (в скрытом виде) также содержалась в изречении оракула, обращается против него; им овладевает против его воли и желания судьба его деяния, которую он-то не ведает, но ведают боги. И наоборот, боги опять-таки являются *определенными* силами, и их изречение, если оно носит в себе этот определенный характер, как, например, повеление Аполлона, побуждающее Ореста к мести, также приводит благодаря этой определенности к коллизии.—Так как форма, которую принимает в изречении оракула сокровен-

ное ведение бога, носит совершенно неопределенный внешний характер, или, иначе говоря, имеет абстрактно внутренний характер слова, и само содержание благодаря своей двусмысленности включает в себе возможность разлада, то в классическом искусстве изречения оракула составляют один аспект содержания и становятся важными — не в скульптуре, а в поэзии и преимущественно в поэзии драматической. Они по существу уместны в *классическом* искусстве потому, что в нем человеческая индивидуальность еще не взобралась на вершину внутреннего переживания (Innerlichkeit), где субъект черпает решение относительно своего образа действия только из самого себя. То, что мы в нашем смысле слова называем совестью, здесь еще не нашло себе места. Греческий человек часто, правда, действует, руководясь собственной страстью, дурной и хорошей, однако подлинный пафос, который должен его одушевлять и в самом деле одушевляет, имеет своим источником богов; их содержание и могущество составляют всеобщий характер такого пафоса. Герои или исполнены им непосредственно, или же они спрашивают совета у оракула, когда боги не появляются сами перед их глазами, чтобы повелеть им совершить определенное деяние.

(b) Подобно тому как в изречении оракула *содержание* находится в *ведающих и волящих* богах, а формой внешнего явления служит абстрактно внешнее и *природное*, так, с другой стороны, *природное*, если рассматривать его по его всеобщим силам и оказываемым им действиям, становится *содержанием*, из которого самостоятельная индивидуальность еще должна будет с усилием выбраться; оно получает по своей ближайшей форме лишь формальное и поверхностное олицетворение. Отвержение этих чисто природных сил, антагонизм и борьба, посредством которых они побеждаются, есть как раз тот важный пункт, за который мы обязаны благодарить прежде всего подлинно классическое искусство; его поэтому мы подвергнем более тщательному рассмотрению.

(a) Первое замечание, которое мы можем тут сделать, касается того обстоятельства, что теперь мы имеем дело не с завершенным по существу своему и лишенным чувственного характера богом в качестве начала всех вещей, как это было в мировоззрении, имеющем своим предметом возвышенное, или отчасти даже в мировоззрении индусском. В классическом искусстве, напротив, начальным пунктом являются боги природы, и притом сначала более общие силы природы, — древний Хаос, Тартар, Эреб — все эти дикие подземные существа, затем Уран, Гея, титанический Эрос, Кронос и т. д. Из них возникают затем впервые более определенные силы, как, например, Гелиос, Океан и т. д., которые становятся природной основой для позднейших духовно индивидуализированных богов. Здесь, следовательно, снова появляются изобретенные фантазией и развитые искусством теогония и космого-

ния, первые боги которых, однако, с одной стороны, еще не определены для созерцания или же, с другой стороны, расширяются до безмерности и имеют еще много символических черт.

(β) Что касается более определенного различия в пределах самих этих титанических сил, то они представляют собою:

(αα) Во-первых, теллурические, сидерические силы, лишенные духовного и нравственного содержания; поэтому они необузданны, грубы, дики родом, безобразны, как если бы вышли из индусской или египетской фантазии, исполински и бесформенны. Они сначала находятся под властью Урана вместе с другими чудовищами природы, как, например, Бронтесом, Стеронпесом, а также сторуками Коттосом, Бриареем и Гигесом, гигантами и т. д., а затем Кроноса, этого главного титана, который, очевидно, есть нечто вроде олицетворения времени и поглощает всех своих детей, подобно времени, уничтожающего все свои порождения. Этот миф не лишен символического смысла. Ибо природная жизнь в самом деле подчинена времени и дает существование лишь преходящему, точно так же как доисторический период народа, который является лишь нацией, племенем, но не образует государства и не преследует устойчивых в самих себе целей, предоставлен силе времени, протекающего вне истории. Только в законе, в нравственности, в государстве наличествует нечто устойчивое, пребывающее в мимолетном существовании поколений; так и муза сообщает длительность и прочность всему тому, что в качестве природной жизни и действительного деяния лишь мимолетно и претерпевает судьбу всего бренного.

(ββ) Но этому кругу древних богов принадлежат, далее, не только природные силы как таковые, но и силы, ближайшим образом властвующие над стихиями. В особенности важное значение имеет первая обработка металла с помощью той силы природы, которая сама является еще грубой стихийной,—воздуха, воды, огня. Здесь мы можем указать на корибантов, тельхинов, являющихся как благодетельными, так и злыми демонами, петаков, пигмеев, искусных в горных работах маленьких толстопузых карликов.

Но мы должны, главным образом, сказать несколько слов о *Прометее*, как о выдающемся переходном образе. Прометей — титан своеобразный, и его история заслуживает особенного внимания. Вместе со своим братом Эпиметеем он сначала дружит с новыми богами; затем он выступает как благодетель людей, которые помимо этого эпизода не играют никакой роли в отношениях между новыми богами и титанами. Он приносит людям огонь и тем самым дает им возможность заботиться об удовлетворении своих потребностей, развивать технические искусства и т. д., что, однако, уже больше не представляет собою ничего природного и поэтому как будто не находится ни в какой ближайшей связи с титаническим. За этот поступок Зевс карает Прометея;

наказание продолжается, пока Геркулес не освобождает его от мучений. На первый взгляд кажется, что во всех этих основных чертах нет ничего титанического, и можно было бы даже считать непоследовательным, что Прометей, подобно Церере, является благодетелем людей и, несмотря на это, причисляется к древним титаническим силам. Однако при ближайшем рассмотрении эта непоследовательность тотчас же исчезает. Несколько мест из Платона нам уже многое разъясняют. А именно, гость рассказывает молодому Сократу миф, что во время царствования Кроноса люди возникли из земли и сам бог проявлял заботу обо всем, но что затем наступило противоположное движение: земля была предоставлена самой себе; поэтому теперь животные одичали, а люди, к которым до тех пор непосредственно притекала пища и все другое, им нужное, были брошены на произвол судьбы. В связи с этим говорится («Политик» ех гес. Bekk., II, 2, р. 283; Steph., 274), что огонь дал людям Прометей, сноровки же в искусствах (τέχαι) — Гефест и его подруга по художествам, Афина. Здесь проводится определенное различие между огнем и тем, что создается сноровкой в обработке сырых материалов; Прометею приписывается только дар огня. Более подробно передает Платон миф о Прометее в «Протагоре». Там говорится («Протагор», I, 1, р. 170—174; Steph., 320—323): Было некогда время, когда, правда, существовали боги, но смертных не было. Но после того, как и для последних настало точно предназначенное время их возникновения, боги образовали их внутри земли, смесив их из земли, огня и из того, что было соединено с огнем и землей. Когда затем боги захотели вывести смертных из недр земли на свет, они поручили Прометею и Эпиметею раздавать отдельным существам силы и распределять их надлежащим образом. Но Эпиметей попросил Прометея, чтобы тот предоставил ему одному дело распределения.—Если я кого-нибудь обделю,—сказал он,—то ты проверишь.—Но Эпиметей нелепо расточает все способности на животных, так что для людей ничего больше не оставалось; когда Прометей приходит для проверки, то он видит, что все остальные живые существа мудро снабжены всеми благами, а человек оказался нагим, босым, беззащитным и безоружным. Но уже настаивал назначенный заранее день, в который было необходимо, чтобы человек вышел из земли на свет. Оказавшись в таком затруднении, не видя, как помочь людям, Прометей похищает общую Гефесту и Афине мудрость вместе с огнем — ибо без огня было невозможно владеть этой мудростью или сделать ее полезной — и, таким образом, дарит их людям. Необходимую для жизни мудрость человек благодаря этому получил, но *гражданственностью* он не обладал, ибо последняя находилась еще у Зевса, а Прометею не позволялось больше вступать в крепость Зевса; вокруг нее стояли его страшные стражи. Прометей, однако, входит тайно в общие для Гефеста и Афины покои,

в которых они занимались своим искусством, и, похитив гефестово художество огня и художество (ткачество) Афины, он дарит их людям. Благодаря этому у людей возникает способность удовлетворять свои жизненные нужды (*εὐπορία τῶ βίῳ*). Но Прометей, как рассказывают, позднее постигло по вине Эпиметея наказание за воровство. — Далее Платон рассказывает в следующем непосредственно за этим месте своей книги, что людям все еще недоставало для сохранения своего рода также и искусства ведения войны против животных, которое является лишь частью искусства политического, поэтому они собирались в городах; но так как у них не было государственного устройства, то они обижали друг друга и снова стали рассеиваться, так что Зевс был принужден послать им через Гермеса стыд и правду. В изложенных местах из «Протагора» определенно подчеркивается различие между непосредственными жизненными целями, относящимися к физическим удобствам, к заботе об удовлетворении ближайших потребностей, и устройством государственным, ставящим себе целью духовное, нравы, закон, право собственности, свободу, общественное устройство (*Gemeinwesen*). Этой нравственности права Прометей не дал людям, а научил их лишь той хитрости, с помощью которой они покоряют предметы природы и пользуются ими как средствами для удовлетворения человеческих нужд. Огонь и те сноровки, при посредстве которых им пользуются, не являются сами по себе чем-то нравственным, и столь же мало является им ткацкое искусство. Эти искусства поступают прежде всего на службу эгоизму и частной выгоде, не имея отношения к общим интересам человеческого существования и к тому, что потребно для общественной жизни. Так как Прометей не наделил человека ничем духовным и нравственным, то он и принадлежит не к роду новых богов, а к роду титанов. Хотя Гефест также имеет стихией своей деятельности огонь и связанные с ним искусства, он, однако, является новым богом, но Зевс сбросил его с Олимпа, и он остался хромым богом. Поэтому столь же мало непоследовательно, что Церера, подобно Прометею являющаяся благодетельницей рода человеческого, оказывается причисленной к новым богам, ибо Церера научила человечество земледелию, с которым в непосредственной связи находится собственность, а затем брак, добрые нравы и закон.

(γγ) Третий круг древних богов не содержит, правда, ни олицетворенных сил природы как таковых в их дикости или хитрости, ни ближайшей власти над отдельными стихиями природы, находящимися на службе у второстепенных человеческих потребностей, а касается краешком идеального в самом себе, всеобщего и духовного. Но несмотря на это, тем силам, которые должны быть сюда причислены, все же не хватает духовной индивидуальности и адекватного ей облика и проявления, так что

они в отношении их деятельности более или менее сохраняют ближайшее касательство к необходимому и существенному в области природного. В качестве примера мы можем указать на представление о Немезиде, Дике, Эринниях, Евменидах и Мойрах. Здесь, правда, уже дают о себе знать определения права и справедливости. Однако это необходимое право, не будучи понято и оформлено как внутри себя духовное и субстанциальное нравственности, либо останавливается на самых общих абстракциях, либо касается темного права природного в сфере духовных отношений. Сюда, например, относится любовь к родственникам и ее право, которое не принадлежит области самосознающего себя в ясной свободе духа и поэтому также выступает не как право, установленное законом, а оказывается в антагонизме с последним как непримиримое право кровной мести.

Что касается деталей, то я коснусь немногих представлений. Немезида, например, есть та сила, которая унижает слишком поднявшееся вверх, низвергает слишком счастливое с его высоты и восстанавливает благодаря этому равенство. Но право равенства есть совершенно абстрактное и внешнее право, которое, правда, проявляет свою деятельность в области духовных состояний и отношений, но все же не делает нравственного организма последних содержанием справедливости.

Другой основной аспект зависит от того обстоятельства, что старым богам приписывается соблюдение права семейных состояний, поскольку последние основаны на условиях, коренящихся в природе, и благодаря этому антагонистичны публичному праву и закону общины. В качестве самой ясной иллюстрации этого пункта мы можем привести «Евмениды» Эсхила. Страшные девы преследуют Ореста за матереубийство, которое повелел ему совершить Аполлон, новый бог, дабы Агамемнон, убитый супруг и царь, не остался неотмщенным. Вся драма получает благодаря этому характер борьбы между этими божественными силами, которые самолично выступают друг против друга. С одной стороны, Евмениды—богини мести, с другой—они называются благомыслящими. Наше обычное представление о фуриях, в которых мы превращаем Евменид, является грубым и варварским. Ибо Евмениды по существу имеют право на преследование и поэтому не только обуяны ненавистью, дики и жестоки в причиняемых ими мучениях. Однако право, выдвигаемое ими против Ореста, есть лишь право семьи, поскольку последняя коренится в узах крови. Теснейшая связь между сыном и матерью, разорванная Орестом, является той субстанцией, защитниками которой являются Евмениды. Аполлон противопоставляет природной нравственности, обоснованной уже в крови и переживаемой в чувствах, право пораженного в своем более глубоком праве супруга и государя. Это различие кажется сначала внешним, так как обе стороны защищают право в пределах

одной и той же области, в рамках семьи. Однако глубокомысленная фантазия Эсхила, которую мы и с этой стороны должны высоко оценить, отыскала здесь антагонизм не поверхностный, аносящий весьма существенный характер. А именно, отношение детей к родителям покоится на единстве в природном элементе, союз же мужа и жены мы должны, напротив, брать как брак, который происходит не только из чисто природной любви, из родства по крови, по природе, а проистекает из сознательной склонности и благодаря этому принадлежит области свободной нравственности самосознательной воли. Поэтому сколько бы брак ни находился также в связи с любовью и чувством, он отличается, однако, от природного чувства любви, так как он и независимо от такого чувства признает определенно осознаваемые обязательства, имеющие силу, хотя бы любовь и отмерла. Понятие и знание субстанциальности супружеской жизни есть нечто более позднее и глубокое, чем природная связь между сыном и матерью, и составляет начальную стадию государства как реализации свободного, разумного воления. Равным образом и в отношении государя к гражданам также содержится политическая связь одинакового права, законов, самосознательной свободы и духовности целей. В этом заключается основание того, что Евмениды — древние богини — стремятся наказать Ореста, между тем как Аполлон защищает ясную, знающую и сознающую себя нравственность, право супруга и государя; он справедливо возражает Евменидам («Евм.», с. 206—209): Если бы преступление Клитемнестры не было отомщено, то я поистине был бы лишен чести и считал бы ничего не стоящими узы, налагаемые исполнительницей Герой и Зевсом.

Эта же самая противоположность, хотя она перемещена всецело в область человеческого чувства и человеческих поступков, выступает еще интереснее в «Антигоне», в одном из наивозвышеннейших, во всех отношениях превосходнейшем художественном произведении всех времен. Все в этой трагедии последовательно: здесь противостоят друг другу в борьбе и публичный закон государства, и внутренняя семейная любовь, и долг по отношению к брату; семейный интерес имеет своим пафосом женщину — Антигону, благоденствие общественного союза — Креона, мужчину. Полиник, ведший войну со своим собственным родным городом, пал перед воротами Фив, и Креон, властитель города, во всеуслышание грозит в объявленном законе смертью всякому, кто отдаст этому врагу города почесть погребения. Но Антигона не обращает никакого внимания на приказ, имеющий в виду лишь публичное благо государства, она как сестра исполняет священный долг погребения, послушная благочестию своей любви к брату. При этом она ссылается на закон богов; но боги, которых она почитает, это подземные боги Аида (Софокл, «Антигона», с. 451) ἡ ἑσπερία τῶν κατὰ ζεῦς δίκη, являющиеся внутренними бо-

гами чувства, любви, кровных уз, а не дневными богами свободной самосознательной жизни народа и государства.

(γ) *Третий* пункт, который мы можем подчеркнуть в связи с теогонией классического художественного воззрения, касается различия между старыми богами в отношении их могущества и продолжительности их господства. Здесь мы должны отметить три стороны.

(αα) А именно, прежде всего в возникновении богов имеется известная последовательность. Согласно Гесиоду, из Хаоса сначала произошла Гея, Уран и т. д., затем Кронос и его племя, затем Зевс и его род. Эта последовательность представляет собою, с одной стороны, восхождение от более абстрактных и безликих сил природы к более конкретным и уже имеющим более определенный образ, а с другой стороны, начинающееся возвышение духовного над природным. Так, например, Эсхил в «Евменидах» заставляет пифию Дельфийского храма начать свое пророчество следующими словами: «Сначала почитаю я этой молитвой первую предсказательницу Гею, а за нею Фемиду, которая, будучи второй после матери, имела свое пребывание в этом месте прорицания». Напротив, Павсаний, который также называет в качестве первой предсказательницы Землю, говорит, что вскоре затем ею была назначена прорицательницей Дафна. Пиндар же в другой последовательности ставит сначала Ночь, дает ей в качестве преемницы Фемиду, а последней — Фебу; он продолжает повествование, пока не доходит до Феба. Было бы интересно рассмотреть детальнее это определенное различие, однако здесь это неуместно.

(ββ) Далее, так как эта последовательность должна столь же дать о себе знать в качестве поступательного движения к внутри себя более углубленным и богатым по содержанию богам, то она выступает также и в форме унижения более раннего и абстрактного в рамках самого же поколения старых богов. Первые, древнейшие, властелины лишаются своего господства (так, например, Кронос сверг с престола Урана), и позднейшие боги занимают их место.

(γγ) Благодаря этому отрицательное отношение преобразования, относительно которого мы с самого начала установили, что оно составляет сущность этой первой ступени классической формы искусства, становится теперь также и подлинным центральным пунктом этой ступени. Так как здесь олицетворение есть та всеобщая форма, в которой боги делаются предметом представления, и поступательное движение идет в направлении к человеческой и духовной индивидуальности, хотя последняя сначала еще выступает в неопределенном и бесформенном облики, то фантазия делает для себя наглядным это отрицательное отношение новых богов к старым, представляя их себе как борьбу и войну. Но существенным поступательным движением является движение от природы

к духу как движение к тому, что представляет собою истинное содержание и самую подходящую форму для классического искусства. Этот прогресс и та борьба, с помощью которой, как мы видим, он осуществляется, уже больше не принадлежат исключительно кругу старых богов, а являются частью той войны, посредством которой новые боги полагают основание своему длительному господству над старыми богами.

(с) Противоположность между природой и духом сама по себе необходима. Ибо понятие духа как истинная целостность состоит, как мы уже видели выше, само по себе (*an sich*) лишь в том, что он раскалывается надвое, становится внутри себя объективностью и внутри себя субъектом, чтобы посредством этой противоположности выбраться из области природы и затем быть по отношению к последней свободным и торжествующим (*heiter*) как ее победитель и высшая власть. Этот основной момент в сущности духа сам есть поэтому также и один из основных моментов в представлении, которое он дает о самом себе. Исторически, в действительности, этот переход оказывается прогрессивным преобразованием человека, каким он создан природой; он поднимает его на ступень правового состояния, собственности, законов, государственного устройства, политической жизни; божественно же, вечно — это представление о победе духовно индивидуальных богов над силами природы.

(а) Эта борьба изображает некую абсолютную катастрофу и представляет собою существенное деяние богов, благодаря которому впервые и обнаруживается главное различие между старыми и новыми богами. На эту войну, которая выявляет это различие, мы должны поэтому указать не как на какой-то миф, имеющий такую же ценность, как всякий другой, а должны рассматривать его как миф, образующий поворотный пункт и служащий выражением для факта создания новых богов.

(β) Результатом этого спора между богами, разрешенного силой, является свержение титанов, полная победа новых богов, которых после достижения ими нерушимого господства фантазия наделила всякого рода преимуществами. Напротив, титанов отправляют в изгнание, и они вынуждены обитать в недрах земли или, подобно Океану, у темной окраины яркого, полного радости мира, или подвергаться еще другим разнообразным наказаниям. Прометея, например, приковывают к скифским горам, где орел терзает его все снова и снова отрастающую печень. Тантала мучает в подземном мире безумная, никогда не утоляемая жажда, а Сизиф должен все снова и снова тщетно втаскивать на гору камень, опять скатывающийся вниз. Эти кары, как и сами титанические силы природы, суть безмерная в себе, дурная бесконечность, страстное стремление долженствования или ненасытность субъективного природного вожделения, которое в своем длящемся повторении не достигает последнего покоя удовлетворения. Ибо пра-

вильное божественное чутье (Sinn) греков рассматривало выхождение в необъятную, неопределенную ширь не как что-то высокое для человека, как оценивается новейшая страстная тоска, а как муку; оно указало ей место в Тартаре.

(γ) Если мы теперь поставим в общем виде вопрос: что должно было отныне отступить на задний план для классического искусства и уже более не вправе считаться окончательной формой и адекватным содержанием, то это прежде всего стихии природы. Тем самым отпадает для мира новых богов смутное, фантастическое, неясное, всякая дикая смесь природного и духовного, внутри себя субстанциальных значений и случайных внешних черт. В этом мире более неуместны порождения необузданного представления, еще не созавшего меры духовного; они справедливо должны избегать яркого света дня. Ибо можно сколько угодно прикрашивать великих кабиров, корибантов, образы порождающей силы и т. д., все же такого рода воззрения (я уже не говорю о старой Баубо, которую Гёте заставляет скакать по Блоксбергу на супоросой свинье) по всему своему характеру более или менее еще принадлежат сумеркам сознания. Лишь духовное выступает при ясном дне; все то, что не проявляет себя и не доводит себя в самом себе до ясного толкования, это недуховное, которое снова канет обратно в ночь и тьму. Духовное же проявляет себя и тем, что оно само определяет свою внешнюю форму, очищает себя от произвола фантазии, расплывчатости обликов и других смутных символических придатков.

Аналогично этому мы находим, что теперь человеческая деятельность, поскольку она ограничивается чисто естественными потребностями и их удовлетворением, отодвигается на задний план. Древнее право — Фемида, Дике и т. д., — не будучи определено законами, берущими свое происхождение в самосознательном духе, теряет свою неограниченную силу, а также и наоборот, чисто локальные черты, хотя они еще и примешиваются, подвергаются превращению в общие фигуры богов, в которых они еще остаются только как не успевший исчезнуть след прошлого. Ибо, подобно тому как в Троянской войне греки боролись и победили как один народ, так и гомеровские боги, имевшие уже позади себя борьбу с титанами, являются устойчивым и определенным миром богов, который затем окончательно все более и более упрочивался и определялся благодаря позднейшей поэзии и пластике. Несокрушимо прочным является, что касается содержания греческих богов, исключительно только дух, но не дух, взятый в его абстрактно-внутреннем характере* (in seiner Innerlichkeit), а дух как находящийся в тождестве со своим внешним, соответственным ему существованием, подобно душе и телу у Платона, дух, слитый со своим внешним воедино до того, что становится с ним одной природы; в этой прочности он, как бы вылитый из одного куска, божествен и вечен.—

3. Положительное сохранение отрицательно положенных моментов

Но вопреки победе новых богов в классической форме искусства все же остается и является предметом поклонения старое, частью в его рассмотренной нами до сих пор первоначальной форме, частью в преобразованном виде. Лишь ограниченный иудейский бог не может переносить рядом с собою других богов, потому что он хочет в качестве единого быть всем, хотя он по своей определенности не выходит за пределы ограниченности, состоящей в том, что он является богом исключительно только своего народа. Ибо свою всеобщность он, собственно говоря, являет только сотворением природы как владыка неба и земли; во всем же прочем он — бог Авраама, выведший сыновей Израиля из Египта, давший законы с горы Синая, предоставивший в удел иудеям землю Ханаанскую; благодаря тесному отождествлению с еврейским народом он — совершенно частный бог, только бог своего народа. Причем вследствие этого он вообще не находится как дух в положительном созвучии с природой, равно как и не представляется истинно возвращающимся как абсолютный дух из своей определенности и объективности в свою всеобщность. Посему этот жестокий национальный бог так ревнив и, побуждаемый своей ревностью, повелевает видеть во всех других богах исключительно лишь ложных богов. Напротив, греки находили себе богов у всех народов и принимали чужих. Ибо бог классического искусства обладает духовной и телесной индивидуальностью и является благодаря этому не единым и единственным, а *особенным* божеством, которое, как всякое особенное, имеет вокруг себя или наперекор себе некоторый круг особенного как свое другое, из которого оно получается и которое умеет сохранять свою значимость и ценность. С этими богами обстоит дело точно так же, как с особенными сферами природы, хотя растительное царство есть истина геологического образа природы, а животное — в свою очередь есть высшая истина мира растительного, горы же и наносная земля продолжают существовать как почва деревьев, кустарников и цветов, в свою очередь не теряющих своего существования наряду с животным царством.

(а) Ближайшей формой, в которой старое сохраняется у греков, являются *мистерии*. Греческие мистерии не были чем-то тайным в том смысле, что не весь греческий народ был знаком с их содержанием. Напротив, например, большинство афинян и множество чужестранцев принадлежали к числу посвященных в элевсинские тайны, но они не имели права говорить о том, что им поведали при посвящении. В новейшее время исследователи ломали себе голову, чтобы узнать более определенно характер тех представлений, которые содержались в мистериях, и тех культовых действий, которые совершались на этих мисте-

рийных торжествах. Однако в целом мы, повидимому, имеем право утверждать, что в мистериях не были скрыты великая мудрость или глубокое познание, а они лишь сохраняли древние традиции, основу того, что позднее было преобразовано истинным искусством, и имели поэтому своим содержанием не истинное, более возвышенное, лучшее, а менее значительное, низшее. То, что признавалось священным, не высказывалось в мистериях ясно, а передавалось лишь в символических чертах. И в самом деле, древнее, сидерическое, теллургическое, титаническое носит характер нераскрытого, неизреченного, ибо только дух есть откровенное и открывающее себя. В этом отношении символический способ выражения составляет другую сторону того, что было тайного в мистериях, так как в символическом способе выражения значение остается темным и содержит в себе нечто другое, чем то, что непосредственно дает внешнее, в котором оно должно быть воплощено. Мистерии, например, Деметры и Вакха, правда, толковались также и духовно и получали благодаря этому более глубокий смысл; однако этому содержанию его форма оставалась внешней, так что оно не могло ясно выступать из нее. Мистерии имели поэтому незначительное влияние на искусство, так как хотя и рассказывают об Эсхиле, что он слишком намеренно выдавал мистические тайны Деметры, но рассказываемое им о них ограничивается тем, что Артемида была дочерью Цереры, а это мудрость небольшая.

(b) Яснее, *во-вторых*, мы видим отсвет поклонения старым богам и их сохранение в самом художественном воплощении. Рассматривая предшествующую ступень, мы говорили о Прометее, как о наказанном титане. Но мы его находим также снова освобожденным. Ибо, подобно земле и солнцу, огонь, принесенный Прометеем людям, вкушение мяса, которому он их научил, также являются важными моментами человеческого существования, необходимыми условиями для удовлетворения потребностей. Таким образом, и Прометей в течение долгого времени получал подобающую ему долю поклонения. В трагедии Софокла «Эдип в Колоне» мы, например, читаем (с. 54—56):

«Вся эта местность благодатью дышит;
Ее владыка — Посейдон святой.
Он приютил и бога-огненосца,
Титана Прометея».

Схоласт прибавляет к этому месту, что Прометей, подобно Гефесту, является вместе с Афиной предметом поклонения в Академии и что еще и теперь показывают храм в роще богини и древний пьедестал у входа, на котором находятся изображения как Прометея, так и Гефеста. Прометей, однако, согласно сообщению Лизимахида, изображается как первый и старший, и он держит в руке скипетр, Гефест же — как младший и второй по рангу; обоим им сообща посвящен алтарь на пьедестале. Прометею

также и согласно мифу не перестанно суждено претерпевать кару: он был освобожден Геркулесом от своих цепей. В этом рассказе об освобождении нам снова встречаются некоторые замечательные черты, а именно: Прометей избавляется от своих мук, потому что он возвещает Зевсу об опасности, которая угрожает царству Зевса от тринадцатого потомка последнего. Этим потомком является Геркулес, которому, например, Посейдон в «Птицах» Аристофана (с. 1645—1648) говорит, что он повредит сам себе, если согласится заключить договор об уступке господства над богами, ибо все, что Зевс, отрешенный от власти, оставит после себя, достанется Геркулесу. И, в самом деле, Геркулес является единственным человеком, который, перейдя на Олимп, стал из смертного богом; он стоит выше Прометея, который остался титаном. С именами Геркулеса и Гераклидов связан переворот в старых властительных родах. Потомки Геркулеса свергают власть древних династий и царских домов, где господствующее своеволие не признает над собою никакого закона, которому оно подчиняло бы свои собственные цели и который укрощал бы необузданность, равно как и закона в своих отношениях к обитателям страны, и потому совершают чудовищные, внушающие ужас поступки. Геркулес, который сам не был свободным, а находился в услужении у одного из этих властелинов, одерживает победу над дикостью этой насильственной воли. — Мы можем ограничиться той иллюстрацией, которой мы уже пользовались раньше, снова напомнив об «Евменидах» Эсхила. Борьба между Аполлоном и Евменидами должна быть решена приговором Ареопага. Человеческий суд как целое, во главе которого стоит Афина в качестве самого конкретного народного духа, должен привести коллизию к разрешению. Голоса судей разделились поровну за осуждение и оправдание, так как они одинаково почитают как Евменид, так и Аполлона; белый же камешек Афины решает спор в пользу Аполлона. Евмениды, раздраженные этим приговором Афины, начинают громко кричать, но Паллада успокаивает их, обещая им поклонение и алтари в знаменитой роще, находящейся в Колоне. Евмениды же должны в награду за это оказывать ее народу (с. 901 и сл.) защиту против тех зол, которые имеют своим источником стихии природы — землю, небо, море и ветры, — предотвращать неплодородие на его полях, предохранять от порчи живые семена, зачатия, рождения. Паллада же принимает на себя в Афинах заботу о военных спорах и священных борениях. Подобно этому Софокл в своей «Антигоне» не только заставляет Антигону страдать и погибать; напротив, мы видим, что равно и Креон наказан горестной потерей своей супруги и Гемона, которые благодаря смерти Антигоны находят также и свою гибель.

(с) Наконец, *в-третьих*, старые боги не только удерживают свое место наряду с новыми, но, что еще важнее, в самих же по-

вых богах остается природная основа. Будучи соответственна духовной индивидуальности классического идеала, она находит в них свой отзвук и пользуется продолжительным поклонением.

(α) Это обстоятельство часто вводило в искушение рассматривать греческих богов по их человеческому облику и форме как чистые аллегории такого рода стихий природы. Они не таковы. Так, например, довольно часто приходится слышать о Гелиосе, как о боге солнца, о Диане, как о богине луны, или о Нептуне, как о боге моря. Но мы не должны применять по отношению к греческим представлениям такого отделения друг от друга природной стихии, как содержания, и образованного по человеческому подобию олицетворения, как формы, равно как и внешнего соединения этих двух моментов в качестве простого господства бога над предметами природы, как мы привыкли представлять себе это господство по Ветхому завету. Ибо ни в одном месте мы не находим у греков выражения *ὁ θεὸς τοῦ ἡλίου, τῆς θαλάσσης* и т. д., а между тем, если бы в их воззрении имело место такое отношение, то они, несомненно, употребляли бы также и это выражение. Гелиос есть солнце как бог.

(β) Но вместе с тем мы должны при этом твердо помнить, что греки не видели божества уже в природном как таковом. Напротив, у них было определенное представление, что природное не божественно; это отчасти подразумевается невысказанно в том, что представляют собою их боги, отчасти же и определенно подчеркнуто греками. Плутарх, например, в своем произведении «Об Изиде и Озирисе» говорит также о различных способах объяснения мифов и богов. Изида и Озирис принадлежат к кругу египетских воззрений и в большей мере, чем соответствующие греческие боги, имели своей основой стихии природы, так как они лишь выражают страстное стремление выйти из области природного, подняться на ступень духовности, означают борьбу за этот выход; позднее они пользовались в Риме великим поклонением и являлись предметами одной из главных мистерий. Однако, полагает Плутарх, было бы недостойно объяснять их как солнце, землю или воду. Все то, что в солнце, земле и т. д. безмерно и беспорядочно, что имеется в недостаточном количестве или в чрезмерном изобилии, это одно должно быть приписано стихиям природы, лишь благое и упорядоченное есть дело Изиды, а ум — λόγος — дело Озириса. Поэтому нам указывают в качестве субстанционального этих богов не природное как таковое, а духовное, всеобщее, λόγος, ум, закономерное.

Вследствие этого понимания духовной природы богов греки действительно проводили различие между более определенными природными стихиями и новыми богами. Мы, правда, привыкли ставить рядом, например, Гелиоса и Селену с Аполлоном и Дианой; однако у Гомера мы встречаем их как отличных друг от дру-

га богов. Это верно также и по отношению к Океану и Посейдону, равно как и по отношению к другим богам.

(γ) Но, *в-третьих*, в новых богах остается некий отзвук сил природы, деятельность которых входит в духовную индивидуальность самих богов. Мы уже раньше указали основание этого положительного сочетания духовного и природного в идеале классического искусства и ограничимся поэтому здесь тем, что приведем несколько иллюстраций.

(αα) В Посейдоне, точно так же как в Понте и Океане, заключена сила обтекающего землю моря, но его сила и деятельность простираются дальше. Он построил Илион и был оплотом Афин. Он вообще является предметом поклонения в качестве основателя городов, поскольку море есть стихия мореплавания, торговли и соединения людей. И точно так же Аполлон — новый бог — есть свет знания, дающий прорицания; он сохраняет, однако, некоторый след Гелиоса как природного света солнца. Правда, ученые, как, например, Фосс и Крейцер, спорят о том, должны ли мы толковать Аполлона как солнце или нет, но мы действительно можем сказать, что он — и солнце и не солнце, так как он не ограничен этим природным содержанием, а возведен в значение духовного. Уже само по себе должно бросаться в глаза, что знание и свет, свет природы и свет духа, находятся по своему определению в такой существенной связи друг с другом. А именно, свет как стихия природы есть проявляющее; хотя мы не видим его самого, он делает видимыми озаренные, освещенные предметы. Благодаря свету все становится предметом созерцания, получает теоретический характер для другого. Такой же характер проявления носит дух, свободный свет сознания, знание и познание. Помимо различия сфер, в которых сказывается деятельность этого двоякого рода проявлений, различие между ними состоит только в том, что дух сам себя открывает; в том, что он нам дает, или в том, что для него делают, он остается у самого себя; свет же природы делает возможным воспринимать не самого себя, а, напротив, другое, внешнее ему; в этом отношении он, правда, выходит из себя, но не возвращается также в себя, как это делает дух; потому он не получает того высшего единства, которое заключается в том, чтобы в другом быть у самого себя. Точно так же как свет и знание тесно связаны друг с другом, так в Аполлоне как духовном божестве мы находим опять воспоминание о свете солнца. Так, например, Гомер приписывает чуму в лагере греков Аполлону, который здесь во время летней жары рассматривается как деятельность солнца. И точно так же его смертоносные стрелы, несомненно, имеют символическую связь с лучами солнца. При внешнем изображении приходится определить по более детальным признакам, в каком смысле мы должны, преимущественно, принимать бога в данном случае.

В частности, когда мы начинаем прослеживать историю

возникновения новых богов, можно, как это, главным образом, подчеркнул Крейцер, распознать тот элемент природы, который сохраняют внутри себя боги классического идеала. Так, например, мы находим в Юпитере намеки на солнце; двенадцать работ Геркулеса, тот поход, например, в котором он достает яблоки Гесперид, имеют отношение также и к солнцу и к двенадцати месяцам. В основании представления о Диане лежит определение всеобщей матери природы; эфесская Диана, например, занимающая промежуточное положение и напоминающая не то древних, не то новых богов, имеет основным своим содержанием природу вообще, рождение и питание; на это значение намекает также и ее внешний вид, множество грудей и т. д. Напротив, в греческой Артемиде, охотнице, убивающей зверей, эта сторона в ее человечески прекрасной девственной фигуре и самостоятельности затемняется, хотя полумесяц и стрелы все еще напоминают о Селене. Равным образом и Афродита, чем больше мы прослеживаем ее происхождение из Азии, тем больше становится силой природы; когда же она приходит в Грецию в собственном смысле, тогда выступает духовно более индивидуальная сторона любовной прелести, привлекательности, любви, которая, однако, отнюдь не лишена природной основы. Таким же образом и представление о Церере имеет своим исходным пунктом природную производительность, которая затем переходит в духовное содержание, отношения которого развиваются из земледелия, собственности и т. д. Музы связаны как со своей природной основой с журчанием ручья. Самого Зевса мы должны принимать как всеобщую мощь природы, и он является предметом поклонения в качестве громовержца, хотя уже у Гомера гром является признаком неудовольствия или одобрения, предзнаменованием, и благодаря этому получает некоторое отношение к духовному и человеческому. В представлении о Юпоне также имеется некий отзвук природы, намек на небесный свод и тот круг, по которому шествуют боги. Так, например, мы читаем, что Зевс приложил Геркулеса к груди Юноны, и из брызнувшего молока возник млечный путь.

(ββ) Подобно тому как всеобщие стихии природы, с одной стороны, принижаются в новых богах, а с другой стороны, сохраняются в них, так и животные как таковые, процесс деградации которых нам раньше пришлось рассмотреть, подвергаются этой двоякой участи. Теперь и им также придается более положительное значение. Однако, так как классические боги сбросили с себя символический способ оформления и в качестве своего содержания получают ясный для себя дух, то *символическое значение животных* должно теперь утратиться в той мере, в какой облик животных лишился права смешиваться неправоммерно с чертами человека. Они поэтому встречаются теперь только в качестве чисто обозначающего атрибута и ставятся рядом с челове-

ческим обликом богов. Так, например, мы видим орла рядом с Юпитером, павлина рядом с Юноной, голубей в свите Венеры, собаку Анубиса как стража подземного царства и т.д. Поэтому, хотя в идеалах духовных богов еще и сохранилось кое-что символическое, все же оно, взятое со стороны своего первоначального значения, становится чем-то незаметным. Природное значение как таковое, ранее составлявшее существенное содержание, сохраняется еще только как остаток и как частная внешняя черта, которая теперь вследствие своей случайности выглядит подчас странно, так как в ней уже нет прежнего ее значения. Далее, так как внутренним этих богов является духовное и человеческое, то внешнее в них становится *человеческой* случайностью и слабостью. Тут мы можем еще раз напомнить о разнообразных любовных историях Юпитера. По своему первоначальному символическому значению они, как мы видели, имеют касательство ко всеобщей способности порождения, к жизненной силе природы. Но в качестве любовных историй Юпитера, поскольку мы должны рассматривать брак с Герой как прочное субстанциональное отношение, они, оказываясь актами неверности по отношению к супруге, носят характер случайных похищений и вместо своего символического значения получают характер произвольно вымышленных, легкомысленных рассказов.

В силу этого принижения роли чисто природных сил и животных элементов, равно как и абстрактной всеобщности духовных отношений и их обратного включения в лоно высшей самостоятельности духовной индивидуальности, проникнутой природой и ее проникающей, мы уже имеем позади себя необходимую историю возникновения, представляющего собою настоящую предпосылку сущности классического идеала, так как идеал на этом пути сделал себя тем, что он есть по своему понятию. Эта соответствующая своему понятию реальность духовных богов приводит нас к подлинным идеалам классической формы искусства, которые в противоположность к побежденному старому воплощают непреходящее, ибо брэнность зависит вообще от несоразмерности между понятием и его существованием.

Вторая глава

ИДЕАЛ КЛАССИЧЕСКОЙ ФОРМЫ ИСКУССТВА

В чем состоит настоящая сущность идеала, это мы уже видели, рассматривая вообще прекрасное в искусстве. Здесь мы должны брать идеал в специальном смысле *классического* идеала, понятие которого мы также получили вместе с понятием классической формы искусства вообще. Ибо идеал, о котором нам теперь предстоит говорить, состоит лишь в том, что классическое искусство

действительно достигает и выявляет то, что составляет его сокровеннейшее понятие. В качестве содержания оно берет на этой стадии духовное, поскольку оно вовлекает в свою собственную область природу и ее силы, и, следовательно, воплощает себя не как что-то чисто внутреннее и господствующее над природой, *формой* же оно берет человеческий облик, человеческие дела и поступки, сквозь которые, сохраняя полную свою свободу, ясно просвечивает духовное, причем оно вживается в чувственную сторону облика не только как в нечто такое, что лишь символически намекает на духовное, а как в то, что представляет собою соразмерное существование духа.

Мы можем теперь дать следующее, более определенное расчленение этой главы.

В первую очередь мы должны рассмотреть *общий* характер классического идеала, имеющего как своим содержанием, так и своей формой человеческое, и разрабатывающего эти две стороны до той степени законченности, при которой они достигают наиболее полного соответствия друг другу.

Но так как здесь человеческое всецело погружается в телесный облик и во внешнее явление, то оно, *во-вторых*, становится *определенным* внешним обликом, которому адекватно лишь определенное содержание. Так как благодаря этому мы имеем перед собою идеал вместе с тем и как *особенность*, то у нас получается некоторый круг *особенных* богов и сил человеческого существования.

В-третьих, особенность не останавливается на абстракции лишь одной определенности, существенный характер которой составлял бы все содержание и односторонний принцип изображения; она в равной мере есть и некоторая целокупность внутри себя и ее *индивидуальное* единство и согласие. Без этого исполнения особенность была бы скучна и бессодержательна, и ей не хватало бы той жизненности, которая никак не может отсутствовать в идеале.

Нашей задачей теперь является ближе рассмотреть идеал классического искусства в этих трех его аспектах: со стороны его всеобщности, особенности и индивидуальной единичности.

1. Идеал классического искусства вообще

Вопроса о происхождении греческих богов, поскольку последние составляют подлинный центр воплощения идеала, мы уже коснулись выше и нашли, что эти боги взяты из области традиции, преобразованной искусством. Это преобразование могло осуществиться только путем двоякого принижения: с одной стороны, роли всеобщих сил природы и их олицетворения, и, с другой стороны, роли животных и их символического значения и формы, дабы таким образом обрести в качестве истинного

содержания духовное, а в качестве подлинной формы человеческий способ явления.

(а) Так как классический идеал по существу получает существование только посредством такого предшествующего преобразования, то ближайший аспект идеала, который мы должны затем выдвинуть, — это рождение его из духа и, следовательно, происхождение от того, что является наиболее интимным достоянием в переживаниях поэтов и художников, кои произвели его со столько же ясной, сколько и свободной рассудительностью, сознавая свою цель художественного созидания. Против утверждения такого творчества говорит как будто тот факт, что греческая мифология покоится на более древних традициях и указывает на заимствования извне, с Востока. Геродот, например, хотя и указывает в уже приведенном месте, что Гомер и Гессииод создали для греков их богов, приводит, однако, в других местах своей «Истории» тех же греческих богов в тесную связь с египетскими и другими богами. Ибо во второй книге (гл. 49) он прямо рассказывает, что Меламп принес эллинам имя Диониса, ввел фаллус и весь чин жертвенного празднества, однако с некоторыми измежениями, так как Меламп, вероятно, узнал культ Диониса от тирийца Кадма и тех финикийцев, которые вместе с Кадмом прибыли в Беотию. Эти противоположные высказывания приобрели интерес в позднейшее время, в особенности в связи с исследованиями Крейцера, старающегося отыскать, например, у Гомера древние мистерии и все те источники, которые слились вместе в Греции, все азиатское, пеласгийское, додоническое, фракийское, самофракийское, фригийское, индийское, буддийское, финикийское, египетское, орфическое наряду с бесчисленными туземными культами, носящими специфически локальный характер, и другими отдельными влияниями. Этим многочисленным унаследованным исходным точкам на первый взгляд, пожалуй, противоречит утверждение, что указанные поэты дали богам их имена и облики. Однако и то и другое, традиция и самостоятельное творчество, могут вполне уживаться вместе. Традиция является первоначальной исходной точкой, она передает составные элементы, но еще не влечет за собою настоящего содержания и подлинной формы этих богов. Это содержание указанные поэты почерпнули из своего духа; в процессе свободного преобразования они нашли также и истинную форму для этих богов, благодаря чему в самом деле стали творцами той мифологии, которой мы восхищаемся в греческом искусстве. Все же гомеровские боги не стали вследствие этого чисто субъективным вымыслом или только чем-то искусственно сделанным (*Machwerk*), а имеют свои корни в духе и вере греческого народа и его национально-религиозных основах. Они представляют собою абсолютные силы и власти, самое высокое, что есть в греческом представлении, сосредоточие прекрасного вообще, нечто, внушенное поэту самой музой.

В этом своем свободном творчестве художник занимает совершенно другое положение, чем на Востоке. Индусские поэты и мудрецы также имеют своей исходной точкой преднайдённое: стихии природы, небо, животных, реки и т. д., или же чистую абстракцию безликого и бессодержательного Браммы. Однако их вдохновение есть разрушение внутренней стороны той субъективности, которой ставится трудная задача — переработать внешний ей предмет. При безмерности своей фантазии, лишенной всякого твердого, абсолютного направления, такое вдохновение не может быть в его произведениях истинно свободным и прекрасным, а должно оставаться необузданным творчеством и блужданием в материале. Оно подобно зодчему, не имеющему в своем распоряжении свободной почвы. Древние развалины полуобвалившихся стен, холмы, уступы скал, не гармонирующие с теми особенными целями, согласно которым он должен воздвигнуть свое сооружение, препятствуют ему, и ему остается лишь создать дикое, лишенное гармонии, фантастическое сооружение. То, что он производит, не есть создание его свободной из собственного духа творческой фантазии. — Древнееврейские же поэты сообщают нам, наоборот, откровения, которые господь повелел им произнести, так что здесь опять творческим источником является бессознательное вдохновение, отделенное, отличное от индивидуальности и производящего духа художника, как и вообще в стадии возвышенного абстрактное, вечное вступает в созерцание и сознание как находящееся по существу в отношении к другому и внешнему ему.

Напротив, в классическом искусстве художники и поэты несомненно являются также и пророками, учителями, которые возвещают и открывают людям, что есть абсолютное и божественное. Но,

(а) *Во-первых*, содержанием их богов служат не только явления природы, внешние человеческому духу, или абстракция единого божества, причем в удел художнику остается лишь поверхностное формирование или бесформенное внутреннее переживание (*gestaltlose Innerlichkeit*). Их существенное содержание заимствовано, напротив, из духа человека и условий его существования; благодаря этому оно является достоянием человеческого сердца, тем содержанием, с коим человек может свободно сливаться, как с самим собою, поскольку создаваемое им есть прекраснейший продукт его самого.

(β) *Во-вторых*, художники являются в такой же мере *творцами* (*Poëten*), создателями материала и содержания в отношении к свободному, самодовлеющему облику. С этой стороны греческие художники показывают себя истинно творческими поэтами. Все многообразные чужеродные составные части они переплавляли в одном тигле, однако не делали из них варева, как в котле ведьм, а уничтожали в чистом огне более высокого духа все смутное,

природное, нечистое, чуждое, безмерное. Сжигая все это вместе, они заставляли выступать наружу в чистом виде облик, сохранявший лишь слабые намеки на материю, из которой он был создан. В этом отношении их дело заключалось частично в устранении того бесформенного, символического, некрасивого и неудавшегося, которое они имели перед собою в материале традиции, частично же в выделении собственно-духовного, которое они должны были индивидуализировать; для него они должны были отыскать или изобрести соответствующее внешнее проявление. Здесь человеческий облик и форма человеческих поступков и событий, не выступающие уже больше как голое олицетворение, впервые необходимо появляются, как мы видели, в качестве единственной соответственной реальности. Правда, и эти формы художник также преднаходит в действительности, однако он должен в них также истребить случайное и неподходящее; лишь после этого они смогут явить себя соразмерными духовному содержанию человеческой природы, которая, будучи постигнута согласно своей сущности, становится представлением о вечных силах и богах. Это есть то, что мы называем свободным, духовным, а не только произвольным созданием художника.

(γ) *В-третьих*, так как боги существуют не только сами по себе, а действуют также и в рамках конкретной действительности природы и человеческих событий, то задача поэта состоит также в том, чтобы познать присутствие и деятельность богов в этой связи с человеческими делами, истолковать своеобразные черты в событиях природы, человеческих деяниях и судьбах, в которых оказываются замешанными божественные силы, и тем самым разделить со жрецом его дело — заниматься мантикой. С точки зрения нашей современной, прозаической рефлексии, мы объясняем явления природы согласно всеобщим законам и силам, а поступки людей — из их внутренних намерений и самоосознанных целей; греческие же поэты всюду ищут вмешательства божеств. Преображая человеческие действия в поступки богов, они впервые создают путем такого истолкования различные сферы, в которых проявляется сила богов. Ибо из множества таких толкований получается множество поступков, в которых проявляется, что именно представляет собою тот или другой бог. Раскрыв, например, поэмы Гомера, мы там не найдем почти ни одного сколько-нибудь значительного события, которое не разъяснялось бы при более внимательном рассмотрении волей или действительной помощью богов. Эти истолкования представляют собою уразумение поэтов, ими самими созданную веру, их воззрение в том виде, в каком Гомер их действительно часто высказывает от своего собственного имени или отчасти влагает в уста только своим персонажам — жрецам или героям. Так, например, уже в самом начале «Илиады» (I, с. 9—12) он сам объясняет мор, свирепствовавший в лагере греков, гневом, вызванным у Аполлона

(I, с. 94—100) Агамемноном, который не хотел возвратить Хризсу его дочь, а затем это же толкование Гомер заставляет Калхаса возвестить грекам.

Гомер в последней песне «Одиссеи» (где Гермес повел тени убитых женихов на Асфоделиев луг, на котором они нашли Ахилла и остальных героев, сражавшихся перед стенами Трои и, наконец, Агамемнон также присоединился к ним) говорит, что Агамемнон изображает смерть Ахилла в следующих словах (Одиссея, XXIV, с. 41—63): «Целый день греки сражались, и только после того, как Зевс развел борющихся, они понесли благородный труп к кораблям, омыли его и, беспрестанно плача, натерли его маслом. Тогда раздался на море божественный вопль, и уstraшенные ахеяне устремились на пустые корабли, если бы не успели их удержать старый и многознающий муж Нестор, советы которого и раньше оказывались наилучшими». Он им объясняет явление, говоря: «То *мать* поднимается из моря вместе с бессмертными богинями моря, чтобы выйти навстречу своему мертвому сыну». При этих словах страх оставил высокомыслящих ахеян. Они теперь поняли, в чем дело. Они разгадали человеческое: мать, скорбящая, идет навстречу сыну; их глаза видят лишь то, их уши внимают лишь тому, чем они сами являются: Ахилл — ее сын, она сама рыдает. И Агамемнон, продолжая свое изображение происшедшего, описывает, обращаясь к Ахиллу, всеобщую скорбь. «Вокруг же тебя, — говорит он, — стояли дочери морского старца с горьким плачем и облачали тебя в амбросийские одежды, музы также, все девять, сменялись, изливая горе в прекрасных песнях, и не было видно ни одного из аргивян, в глазах которого не было бы слез: так трогала их громогласная песнь».

Но меня больше всего в этом отношении всегда привлекало и занимало другое явление богов в «Одиссее». Странствующий Одиссей, присутствуя у феакийцев (Одиссея, VIII, с. 159—200) на их играх и поносимый Евреалом за то, что отказался принять участие в состязании в метании диска, отвечает раздраженно и резко, бросая мрачные взоры; затем он хватает диск, который был больше и тяжелее всех остальных, и швыряет его далеко за назначенную цель. Один из феакийцев отмечает место и восклицает, обращаясь к Одиссею: даже слепой может увидеть камень; он лежит, не смешиваясь среди других, а далеко впереди; в этом состязании тебе нечего опасаться: ни один феакиец не забросит камень так далеко, как ты, или победит тебя. Так он сказал. Много претерпевший божественный Одиссей возрадовался тому, что видит он благосклонного друга среди присутствующих на играх. — Это слово, это дружественное одобрение феакийца Гомер истолковал как дружеское появление Афины.

(b) Каковы, спрашивается далее, произведения этого классического способа художественной деятельности, каков характер новых богов греческого искусства?

(α) Самое общее и вместе с тем самое завершенное представление об их природе дает нам их концентрированная индивидуальность, поскольку последняя собрана из многообразия аксессуаров, отдельных поступков и происшествий в один фокус, в свое простое единство с собою.

(αα) В этих богах нас прежде всего влечет та духовная *субстанциальная* индивидуальность, которая, будучи возвращена в себя из пестрой видимости частных нужд и беспокойного преследования множества целей, присущего всем конечным существам, уверенно покоится на своей собственной всеобщности, как на некоей вечной основе. Лишь благодаря этому боги представляются нам непреходящими силами; нерушимая их власть делается явной не в частном, взятом в переплетении с другим и внешним, а в их собственной неизменности и прочности.

(ββ) Но и наоборот, эти боги не представляют собою голой абстракции, духовных всеобщностей и вследствие этого так называемых всеобщих идеалов. Поскольку боги являются индивидуумами, они выступают как идеал, который в самом себе обладает существованием и потому определенностью, т. е. имеет в качестве духа *характер*. Без характера не выступает никакая индивидуальность. В этом отношении мы должны сказать, что и в основании духовных богов, как уже было замечено выше, также лежит некая определенная сила природы, с которой сливается некая нравственная субстанция и которая указывает каждому богу ограниченный круг, представляющий собою арену деятельности, более или менее ему принадлежащей. Многообразные стороны и черты, привходящие благодаря этой особенности, будучи сведены к простому единству с собою, составляют характер этих богов.

(γγ) Однако в истинном идеале определенность эта столь же мало должна сузиться в резком ограничении до односторонности характера, а должна выступать равномерно и как возвращенная обратно ко всеобщности божественного. Таким образом, каждый бог, нося в себе определенность как *божественную* и, стало быть, *всеобщую* индивидуальность, есть частью определенный характер, частью же он все во всем и реет где-то как раз посередине между голой всеобщностью и столь же абстрактной особенностью. Это сообщает подлинному идеалу классического искусства бесконечную уверенность и спокойствие, беспечальное блаженство и ничем не стесненную свободу.

(β) Прибавим к этому, что в качестве красоты классического искусства сам в себе определенный божественный характер не только духовен, но он — столь же выступающая внешне в ее телесности, зримая как глазу, так и духу пластическая форма.

(αα) Так как эта красота имеет своим содержанием не только природное и животное в их духовном олицетворении, но и само

духовное в его адекватном существовании, то она может принять *символическое* и относящееся к исключительно лишь природному только в качестве аксессуара. Собственным ее выражением служит характерная для духа, и только для духа, внешняя форма, поскольку в ней внутреннее само себя приводит к существованию и, достигнув завершенности, разливается в ней.

(ββ) С другой стороны, классическая красота не должна давать выражения возвышенности. Ибо одно только абстрактно всеобщее, не смыкающееся с собой в некоей определенности, а обращенное, лишь отрицательно против частного вообще и, стало быть, также и против всякого воплощения, дает нам зрелище возвышенного искусства. Классическая же красота вводит духовную индивидуальность в самый центр ее одновременного природного существования и раскрывает внутреннее лишь в элементе внешнего явления.

(γγ) Однако внешняя форма (так же как и духовное, создающее себе в ней существование) должна быть поэтому свободной от всякой случайной внешней определенности, от всякой природной зависимости и недуга, от всякой конечности, от всего преходящего, от каких бы то ни было хлопот о чисто чувственном. Свою определенность, близко роднящуюся с определенным духовным характером бога, она должна очистить и возвысить до свободного созвучия со всеобщими формами человеческого облика. Единственно безупречна только та внешность, в которой стерта всякая черта слабости и относительности, выведено всякое пятно произвольной частности, соответствует тому духовному внутреннему, которое должно в нее погрузиться и стать телесным.

(γ) Но так как боги одновременно обращены из определенности их характера во всеобщность, то и в их явлении должно вместе с тем воплощаться самостоятельное существование (*Selbstsein*) духа в его внешней форме, как внутреннее самодовление и уверенность в себе.

(αα) Поэтому, когда мы имеем дело с классическим идеалом в собственном смысле, мы видим в конкретной индивидуальности богов также и то благородство, то величие духа, в котором, несмотря на то что он целиком входит в телесную и чувственную форму, проявляется отчужденность от скудости конечного. Чистое внутри-себя-бытие и абстрактное освобождение от всякого рода определенности привели бы к возвышенности. Но так как классический идеал выступает за свои пределы к существованию, являющемуся лишь его существованием, существованием самого духа, то и его возвышенность обнаруживается как сливающаяся с красотой и как бы непосредственно в нее перешедшая. Это делает необходимым для обликов богов выражение величия классически *прекрасной* возвышенности. Вечная серьезность, неизменный покой запечатлены на челе богов и разлиты по всему их облику.

(ββ) Они представляются поэтому поднявшимися в своей красоте над собственной телесностью, благодаря чему возникает разлад между их блаженным величием, представляющим собою некое духовное внутри себя бытие, и их красотой, внешней и телесной. Дух как будто всецело погружен в свое внешнее обличие и, вместе с тем, кажется выпедившим из последнего, погруженным лишь в себя. Это как бы странствование бессмертного бога среди смертных людей.

В этом отношении греческие боги производят впечатление, при всем различии все же сходное с тем, которое произвел на меня сделанный Раухом бюст Гёте, впервые мною увиденный. Вы его также видели: это высокое чело, могучий, повелительный нос, открытый взор, округлый подбородок, созданные для беседы губы, одухотворенная посадка хорошо очерченной головы; взгляд, обращенный в сторону и одновременно несколько вверх, и вместе с тем вся полнота вдумчивой, благосклонной человечности. Прибавьте к этому сильно развитые мускулы лба, лица, всего, свидетельствующего о чувстве, страстях, и при всей полноте жизни — спокойствие, мир, величие в старости; а затем рядом с этим вялость губ, западающих в беззубый рот, дряблость шеи, щек, благодаря чему нос кажется еще более могучей башней, лоб еще более высокой стеной. — Мошь этого твердо поставленного облика, сведенного преимущественно к тому, что неизменно, в ее непринужденных деталях подобна величавой голове, облику жителей Востока в их широких тюрбанах, пусть болтается их плащ и шлепают туфли. Здесь перед нами твердый, могучий, вневременный дух, который, нося маску облекающей его смертности, намерен сбросить с себя этот покров, а пока что еще позволяет ему вольно и свободно вокруг себя болтаться.

Так представляются нам также и боги поднявшимися со стороны этой высокой свободы и духовного спокойствия выше своей телесности; поэтому при всей красоте и законченности своей внешней формы, своих членов, боги все же ощущают их как что-то лишнее. И, однако, весь их телесный облик полон жизни, насквозь одушевлен, тождествен с духовным бытием, неразлучен с ним, без всякого расхождения твердого в себе костяка и мягких частей. Дух не уходит, не отлетает от тела, а оба — дух и тело — составляют *единое* прочное целое, из которого внутри-себя-бытие духа лишь тихо выглядывает с удивительной уверенностью в самом себе.

(γγ) Но так как выше намеченный антагонизм существует, не выступая, однако, как различие и отделение друг от друга внутренней духовности и ее внешности, то заключающееся в нем отрицательное именно поэтому имманентно указанному нераздельному *целому* и выражено в нем же самом. Это и есть в рамках этого духовного величия то дуновение, аромат скорби, которое

умные люди ощущали в античных образах богов при всей их красоте, до такой степени завершенной. Спокойствие божественного веселья не должно пасть до уровня радости, удовольствия, удовлетворения, и *мир*, присущий вечности, не должен снизиться до улыбки самодовольства и душевного уюта. Довольство есть чувство согласия нашей единичной субъективности с состоянием нашего определенного, данного нам или порожденного нами состояния. Наполеон, например, никогда не выражал более полно своей удовлетворенности, чем тогда, когда ему удавалось что-либо, относительно чего весь мир явно выражал свое неудовольствие. Ибо довольство есть лишь одобрение своего собственного бытия, своих собственных дел и предприятий; крайняя степень такого довольства проявляется в том филистерском чувстве, до которого должен довести его всякий совсем ограниченный человек. Но это ощущение и его выражение не есть выражение пластических вечных богов. Свободная завершенная красота не может удовлетворяться одобрением определенного конечного существования, ее индивидуальность, хотя она характерна и внутри себя определена, все же как со стороны духа, так и со стороны телесной формы сливается только с собой, как с представляющей собою одновременно свободную всеобщность и покоящуюся в себе духовность.—Эта всеобщность есть то, что некоторые хотели выдать у греческих богов также и за холодность. Однако холодны они только при сравнении с современной интимностью в области конечного бытия; если же их рассматривать самих по себе, то в них найдется теплота и жизнь. Блаженный мир, отражающийся в их телесной форме, есть по существу некое абстрагирование от особенного, некое безразличие к переходящему, отказ от внешнего, некое нескорбное и немучительное отречение от земного и мимолетного, точно так же как духовная ясность (*Heiterkeit*) далеко отвращает свой взор от смерти, гроба, потери близких, земного, и именно потому, что она глубока, содержит это отрицательное в самом себе. Но чем больше перед нами выступают в фигурах богов серьезность и духовная свобода, тем больше ощущается контраст этого величия с определенностью и телесностью. Блаженные боги как бы скорбят о своем блаженстве или своей телесности; мы читаем в их образах предстоящую им судьбу и развертывание этой судьбы как действительное проявление указанного противоречия между величием и особенностью, духовностью и чувственным существованием, развертывание, которое ведет самое классическое искусство навстречу к его гибели.

(с) Если, *в-третьих*, мы поставим вопрос, каков тот характер внешнего воплощения, который соответствует этому только что указанному понятию классического идеала, то мы должны сказать, что и в этом отношении существенные точки зрения уже были отмечены более подробно раньше, когда мы рассматривали

идеал вообще. Мы поэтому здесь должны сказать лишь то, что в собственно классическом идеале духовная индивидуальность бога не понимается в ее отношении к другому, или, иначе это выражая, не приводится посредством своей особенности к конфликту и борьбе, а является перед нами в вечном самодовлении, в этой грусти божественного мира. Поэтому определенный характер обнаруживается не в том, что он побуждает богов к особым чувствованиям и страстям или понуждает их осуществлять определенные цели. Напротив, они выведены за пределы всякой коллизии и запутанности и даже за пределы всякого отношения к конечному и внутри себя раздвоенному и приведены обратно к чистой погруженности в себя. Этот строжайший покой, не неподвижный, холодный и мертвенный, но осмысленный (*sinnend*) и неизменный, есть самая высокая и самая адекватная форма изображения классических богов. Поэтому если боги и попадают в определенные ситуации, то это не такие состояния или поступки, которые дают повод к конфликтам, а такие, которые, будучи сами по себе безобидными, оставляют богов в их безобидности. Из частных искусств скульптура поэтому больше всех других подходит для воплощения классического идеала в его простом пребывании у себя (*Bei sich sein*), в котором должно выступать наружу скорее божественное вообще, чем определенный, особенный характер этого божественного. Этого аспекта идеала придерживается, главным образом, более древняя скульптура, и лишь скульптура позднейшей эпохи переходит к более усиленной драматической живости положений и характеров. Напротив, поэзия заставляет богов действовать, т. е. вести себя отрицательно по отношению к чему-либо существующему, и этим приводит их к борьбе и спорам. Спокойствие пластических произведений, в которых боги остаются в своей наиболее свойственной им сфере, в состоянии выразить направленный против особенностей отрицательный момент духа лишь в той серьезности скорби, характер которой уже был нами отмечен.

2. Круг особенных богов

Как созерцаемая, воплощаемая в непосредственно существующем, следовательно, как определенная и частная индивидуальность божество необходимо становится *множественностью* обликов. Для принципа классического искусства политеизм безусловно существует. Было бы нелепо желать изобразить единого бога возвышенности и пантеизма или абсолютной религии, которая понимает бога как духовную и чисто внутреннюю личность, в формах пластической красоты, или предполагать, что у евреев, магометан или христиан классические формы для выражения их религиозных верований, так же как и у греков, могли произойти из первоначального созерцания.

(а) В этой множественности божественный универс, существующий на данной ступени, распадается на круг частных богов, из которых каждый является отдельным самостоятельным индивидуумом для себя и противостоит другим. Эти индивидуальности, однако, не таковы, чтобы их можно было принимать только за аллегории всеобщих свойств, считать, например, что Аполлон был богом знания, Зевс — богом власти, в то время как Зевс есть всецело также и знание, и Аполлон в «Евменидах» защищает, как мы видели выше, также и Ореста, сына, и притом царского сына, которого он сам побудил к мести. Круг греческих богов есть некое множество индивидуумов, из которых каждый отдельный бог, хотя и носит определенный характер особенной личности, все же представляет объединенную в себе целокупность, которая в самой себе обладает также и свойствами другого бога. Ибо каждый образ в качестве божественного есть также и целое. Только благодаря этому греческие боги — индивидуумы — содержали в себе богатство черт. Хотя блаженство их проистекает из общего всем им духовного самодовления и из того, что они отвлекаются от непосредственной и сообщающей характер конечности направленности на рассеивающее разнообразие вещей и отношений, они все же обладают также и той мощью, которая дает им возможность являть себя вместе с тем действительными и деятельными в разнообразных направлениях. Они не абстрактно-особенное, не абстрактно-всеобщее, а представляют собою всеобщее, которое есть источник особенного.

(б) Но вследствие того, что боги представляют собою такого рода индивидуальности, греческий политеизм не может составлять *систематически*-расчлененной в себе целокупности. Правда, на первый взгляд, кажется неизбежным предъявить к Олимпу богов требование, чтобы многочисленные боги, которые на нем собраны, непременно выражали бы в своей совокупности также целокупность идеи в себе, исчерпали весь круг необходимых сил, властвующих в природе и духе, дабы можно было их конструировать, т. е. показать их необходимость, если только обособление их должно быть истинным и содержание классическим. Но к этому требованию нужно было бы тотчас же добавить ограничение, что силы души и духовной абсолютной внутренней жизни, начинающие вообще проявляться лишь в позднейшей, высшей религии, остаются исключенными из области классических богов, так что объем содержания, частные стороны которого могли бы стать предметом созерцания в греческой мифологии, уже тем самым сократится. Но и помимо этого, с одной стороны, благодаря многообразной внутри себя индивидуальности необходимо привходит также и случайность определенности, совершенно не поддающейся строгому расчленению в различиях понятия, причем эта случайность не позволяет богам оставаться при *абстракции* одной определенности. С другой стороны, всеобщность,

в стихии которой индивидуумы — боги — ведут свое блаженное существование, устраивает устойчивую особенность, и величие вечных сил всецело поднимается выше холодной серьезности конечного, в которой божественные образы оказались бы запутанными вследствие их ограниченности, если бы не имелось этой непоследовательности.

Поэтому, хотя главные мировые силы как целостность природы и духа и изображены в греческой мифологии, все же эта совокупность богов как из-за всеобщего характера этих богов, так и из-за их индивидуальности не может выступать как *систематическое* целое. В противном случае боги, вместо того чтобы быть *индивидуальными* характерами, были бы преимущественно аллегорическими существами; вместо того чтобы быть *божественными* индивидуумами, они стали бы конечно-ограниченными, абстрактными характерами.

(с) Поэтому, если мы рассматриваем круг греческих божеств, т. е. круг так называемых главных богов, по их простому основному характеру, как он, закрепленный скульптурой, проявляется в наиболее всеобщем и все же чувственно-конкретном представлении, то хотя мы и находим твердо установленными существенные различия и их целокупность, все же оказывается, что, взятые в обособлении, эти последние всегда снова стираются; строгость исполнения, умеряясь, уступает место непоследовательности красоты и индивидуальности. Так, например, Зевс держит в своих руках власть над богами и людьми, не нанося, однако, этим существенного ущерба свободной самостоятельности прочих богов. Он — высший бог, но его могущество не поглощает могущества других. Он, правда, находится в связи с небом, с громом и молнией, с рождающей жизнь природой, однако еще в большей мере, и это тем более соответствует его существу, он — мощь государства, законного порядка вещей. Он — связующее в договорах, клятвах, гостеприимстве и вообще связь того, что в человеческих, практических, нравственных делах представляет собою их субстанциальность и силу знания и духа. Его братья обращены к морю и к подземному миру. Аполлон выступает как ведающий бог, как проявление и прекрасное воплощение интересов духа, как учитель муз. «Познай самого себя», — гласит надпись на его храме в Дельфах, заповедь, имеющая в виду познание не слабостей и недостатков, а сущности духа, искусства и всякого истинного познания. Хитрость и красноречие, вообще посредничество, как они имеют место и в подчиненных сферах, которые, хотя к ним и примешиваются аморальные элементы, все же еще принадлежат к области завершенного духа, составляют одну из главных областей деятельности Гермеса; он же приводит тени душ и умерших в подземный мир. Сила войны есть одна из главных черт Ареса; Гефест являет себя искусным в технических навыках. Восторг же, еще носящий в себе элемент природного,

воодушевляющая природная сила вина, игр, драматические представления и т. д. предоставлены Дионису. Аналогичный круг содержания охватывает и женские божества. В Юноне одной из основных черт является нравственная связь брака. Церера научила людей и содействовала распространению земледелия и тем самым установила для людей те два отношения, которые связаны с земледелием, — заботу о произрастании произведений природы, удовлетворяющих непосредственнейшие потребности, а затем духовный элемент собственности, брака, права, начатков цивилизации и нравственного порядка. И точно так же Афина представляет умеренность, рассудительность, законность, мощь мудрости, технических искусств и храбрость; она соединяет в своем рассудительном и воинственном девственном облике конкретный дух народа, свободный собственный субстанциальный дух города Афин и воплощает его объективно как господствующая сила, заслуживающая божеских почестей. Напротив, Диана, совершенно отличная от Дианы Эфесской, имеет своей существенной, характерной чертой скорее неподатливую самостоятельность девственного целомудрия; она любит охоту и представляет вообще не мыслящую в тишине, а строгую, всегда устремляющуюся деву. Афродита с прелестным Амуром, из древнего титанического Эроса превратившегося в ребенка, являет нам человеческий аффект любовного влечения, половой любви и т. д.

Таков характер содержания индивидуальных богов, носящих духовный облик. Что же касается их внешнего воплощения, то мы снова должны указать на скульптуру, как на то искусство, которое идет в ногу также и с указанным частным ликом богов. Однако, если она и выражает индивидуальность в ее специфической определенности, она все-таки уже преступает за пределы первого строгого величия, хотя она и тогда еще объединяет многообразие и богатство индивидуальности в одну определенность, в то, что мы называем характером. Этот характер в его более простой ясности она фиксирует для чувственного созерцания, т. е. для внешней, наиболее последней определенности, в образах богов. Ибо в отношении внешнего и реального существования представление всегда остается более неопределенным, если оно даже как поэзия разрабатывает содержание, создавая из него множество историй, изречений и событий из жизни богов. Вследствие этого скульптура, с одной стороны, более идеальна, в то время как, с другой, она индивидуализирует характер богов до такой степени, что он становится вполне определенно человеческим и завершает антропоморфизм классического идеала. В качестве этого изображения идеала в его внешнем виде, все же совершенно соразмерном внутреннему существенному содержанию, образы греческой скульптуры представляют идеалы в себе и для себя, сами по себе сущие, вечные лики, сосредоточие пластической и классической

красоты, тип которых остается основой и тогда, когда эти лики начинают совершать определенные поступки и оказываются замешанными в частные события.

3. Единичная индивидуальность богов

Но индивидуальность и ее изображение не могли теперь удовлетворяться все еще относительно абстрактным своеобразием характера. Небесное светило исчерпывается его простым законом и его выявляет; царству ископаемых придают его внешнюю форму немногие характерные черты, но уже в растительном царстве перед нами открывается бесконечная полнота самых разнообразных форм, переходов, помесей и аномалий, а животные организмы проявляют себя в еще большем количестве различий и взаимодействий с внешней средой, с которой они связаны. Если же мы, наконец, поднимемся в область духовного и его проявлений, то мы найдем еще бесконечно более широко идущую многосторонность внешнего и внутреннего существования. Так как классический идеал не успокаивается на самодовлеющей индивидуальности, а должен также и ее привести в движение, поставить в связь с другим и показать ее воздействующей на него, то и характер богов не останавливается на еще субстанциальной внутри самой себя определенности, а продолжает дифференцироваться. Это раскрывающееся перед нами движение по направлению к внешнему существованию и связанная с этим движением изменчивость дают те более детальные черты, которые характеризуют *единичность* каждого бога, как это подобает живой индивидуальности и для нее необходимо. Но с такого рода единичностью сочетается также и случайный характер особенных черт, которые уже больше не сводятся к всеобщему, составляющему субстанциальное значение; вследствие этого данный частный аспект отдельных богов превращается в нечто положительное, которому поэтому и дозволено окружать их лишь в качестве внешнего придатка и отзвука прошлого.

(а) Тут сразу возникает вопрос: откуда происходит *материал* для этого единичного характера явления богов, каким образом они движутся вперед в своем процессе приобретения частных черт? Для действительного человеческого индивидуума, для его характера, являющегося источником совершаемых им поступков, для событий, в которые он оказывается замешанным, для судьбы, которая его постигает, более частный положительный материал доставляют внешние обстоятельства, время рождения, врожденные задатки, родители, воспитание, среда, обстоятельства данного времени, вся область соотнесенных внутренних и внешних состояний. Этот материал содержится в наличном мире, и жизнеописания отдельных лиц, взятые с этой стороны, всегда будут характеризоваться величайшими индивидуальными

отличиями. Дело обстоит, однако, иначе со свободными образами богов, не обладающими существованием в конкретной действительности, а возникшими из фантазии. Можно было бы думать поэтому, что поэты и художники, которые, вообще говоря, создают идеал, черпая из своего свободного духа, заимствуют материал для случайных подробностей только из субъективной силы воображения. Мнение это, однако, ошибочно. Ибо, как мы уже указали, классическое искусство приходит к тому, чтобы представлять собою подлинный идеал только путем реакции против предпосылок, необходимо принадлежащих к его собственной области. Из этих предпосылок проистекают те специальные особенности, которые придают богам их более стилизованную индивидуальную жизненность. Основные моменты этих предпосылок уже были нами указаны, и здесь мы должны только вкратце напомнить о том, что было сказано ранее.

(а) В первую очередь богатый источник составляют символические религии природы, которые служат греческой мифологии основой, подвергающейся в ней преобразованию. Но так как такого рода заимствованными чертами здесь наделяют богов, которых представляют себе как духовных индивидуумов, то они должны по существу потерять свое свойство считаться символами, ибо теперь они уже больше не могут сохранить значения, которое было бы отлично от того, что представляет собою сам индивидуум и что он проявляет. Поэтому прежнее символическое содержание превращается теперь в содержание самого божественного субъекта, а так как оно касается не субстанциального в этом боге, а больше второстепенных частных, то такой материал опускается до уровня какой-нибудь внешней истории, какого-то деяния или события, приписываемых воле богов, обнаружившейся в том или другом частном положении. Таким образом, здесь снова появляются все символические предания прежних священных поэм. Будучи преобразованы в поступки некоей субъективной индивидуальности, они принимают форму человеческих событий и историй, которые якобы случились с самими богами и не должны считаться, скажем, чем-то произвольно вымышленным самими поэтами. Если Гомер, например, рассказывает о богах, что они предприняли путешествие, чтобы в продолжение двенадцати дней пировать у беспорочных эфиопов, то это было бы жалким вымыслом, будь это лишь фантазией поэта. Это верно также и по отношению к рассказу о рождении Юпитера. Кронос, рассказывают нам, проглотил снова всех рожденных им детей, так что, когда Рея, его супруга, забеременела Зевсом, своим младшим сыном, она удалилась на остров Крит и там родила сына Зевса, а Кроносу дала проглотить вместо ребенка камень, который обернула в кожу. Позднее Кронос снова изверг из себя всех детей, дочерей, а также Посейдона. Этот рассказ как субъективный вымысел был бы вздором, но сквозь него проглядывают

остатки символических значений; они, однако, кажутся чисто внешним событием, поскольку потеряли свой символический характер. Аналогично обстоит дело с рассказом о Церере и Прозерпине. Здесь речь идет о древнем символическом значении затерянности и нового произрастания зерна. Миф представляет это в таком виде: Прозерпина будто бы забавлялась собиранием в долине цветов и сорвала благоухающий нарцисс, который давал сто ростков из *одного* корня. И вот содрогается земля, Плутон выходит из-под земли, сажает плачущую Прозерпину в свою золотую колесницу и увозит ее в подземный мир. Церера, снедаемая материнской тоской по дочери, в продолжение долгого времени тщетно странствует по земле. Наконец, Прозерпина возвращается обратно в надземный мир; однако Зевс разрешил ей это под тем условием, что Прозерпина еще не должна вкушать пищи богов. К сожалению, однако, она раз вкусила в Элизиеме гранатное яблоко; ей разрешено поэтому пребывать в надземном мире лишь в продолжение весны и лета. Здесь также всеобщее значение не сохранило своей символической формы, а переработано в некоторое человеческое событие, лишь издали дающее всеобщему значению проглядывать через многочисленные внешние черты.— Точно так же и постоянные эпитеты богов часто указывают на такого же рода символическую основу; эпитеты эти, однако, сбросили с себя свою символическую форму и служат теперь лишь для сообщения индивидуальности бога более полной определенности.

(β) Другой источник положительных частных черт отдельных богов — это локальные условия. Они служат источником в отношении как происхождения представлений о богах, так и тех обстоятельств, при которых произошло появление и введение их культа, а также тех различных мест, в которых эти боги преимущественно сделались предметом поклонения.

(αα) Поэтому, несмотря на то, что воплощение идеала и его всеобщей красоты поднялось выше частной местности и ее своеобразия и объединило во всеобщности, присущей художественной фантазии, отдельные внешние черты, создав из них целостную картину, безусловно соответствующую субстанциальному значению, все же, когда боги, взятые со стороны их единичности, ставятся скульптурой также и в обособленные отношения и связи, эти частные черты и местные окраски все снова и снова пробируются паружу, чтобы указать в данной индивидуальности нечто, хотя только и с внешней стороны, более определенное. Павсаний, например, рассказывает о множестве таких местных представлений, статуй, картин, сказаний; с ними он или сам столкнулся в храмах, в публичных местах, в храмовых сокровищницах, в областях, в которых произошло нечто важное, или же слышал о них там от других. И точно так же в греческих мифах, рассматриваемых с этой стороны, древние, полученные из чужих стран,

предания и местные черты смешиваются со своими, родными преданиями; всему придана бóльшая или меньшая связь с историей, с возникновением и основанием государств, в особенности посредством колонизации. Но так как этот многообразный специальный материал потерял во всеобщности богов свое первоначальное значение, то благодаря этому получаются рассказы пестрые, замысловатые и не имеющие для нас никакого смысла. Так, например, Эсхил в своем «Прометее» сообщает нам о блужданиях во всей их грубости и внешности, как в каменном барельефе, без всякого намека на какое бы то ни было нравственное, историческое или природное толкование. Так обстоит дело с Персеем, Дионисом и другими, в особенности с Зевсом, с мифами об его кормилицах, об его изменах Гере, которую он к тому же при случае еще привешивает ногами к наковальне, заставляя висеть между небом и землей. В мифах о Геркулесе также соединен разнообразный и весьма пестрый материал, который затем в таких рассказах принимает вполне человеческий характер в виде случайных событий, дел, страстей, несчастных случаев и других происшествий.

(ββ) Кроме того, вечные силы классического искусства представляют собой всеобщие субстанции в действительном формировании греческого *человеческого* житья-бытья и образа действия. Поэтому от первоначального содержания истоков национальной истории, от героических времен и других преданий еще и в позднейшие эпохи у богов сохраняются многие частные остатки былого. Таким образом, многие черты в пестрых рассказах о богах несомненно указывают на исторические лица, героев, древние племена греческого народа, события в природе и случаи, имеющие отношение к происходившим войнам, соперничествам и ко многому другому. И подобно тому как семья, различие племен является исходным пунктом государства; так греки имели своих семейных богов, пенатов, племенных богов и свои покровительствующие божества отдельных городов и государств. Из такого стремления к историческому пониманию возникло утверждение, что мы должны вообще объяснить происхождение греческих богов подобными историческими фактами, героями, древними царями. Это — правдоподобная, но плоская точка зрения, снова недавно введенная в обращение Гейне (Heine). Аналогично этому француз Николай Фрере выдвинул в качестве общего принципа объяснения, например, мифов о войне между богами споры между различными жреческими корпорациями. Мы, конечно, должны признать, что такой исторический момент играет известную роль, что определенные племена выдвигали свои воззрения о божестве, что различные местности также доставляли известные черты, служащие для индивидуализации богов. Однако подлинное происхождение богов объясняется не этим внешним историческим материалом, а духовными силами жизни, за коковые их и принимали, так что положительному, местному, историческому должна

быть отведена широкая роль лишь в отношении черт, вносящих большую определенность в представления об индивидуальности богов.

(γγ) Далее, так как бог делается предметом человеческого представления и скульптура еще в большей мере изображает его в телесном, реальном облике, с которым затем человек в культе опять-таки приходит в соприкосновение в богослужебных действиях, то благодаря этому отношению получается также новый материал для сферы положительного и случайного. Что, например, известные животные или плоды приносятся в жертву тому или другому из этих богов, что в такой-то процессии выступают жрецы и народ, в такой-то последовательности совершаются отдельные культовые действия — все эти обстоятельства, накапливаясь, порождают разнообразнейшие отдельные черты. Ибо каждое такое действие имеет бесконечное множество сторон и внешних моментов, которые сами по себе в зависимости от случая могли бы быть такими или также и иными. Но, входя в состав некоего священнодействия, эти внешние моменты должны быть не произвольными, а твердо установленными и иметь тенденцию переходить в сферу символического. К таким внешним чертам относятся, например, цвет одежды, у Вакха — цвета вина, а также козлиная шкура, в которую закутывали тех, которым предстояло быть посвященными в мистериях; точно так же сюда принадлежат одеяние и атрибуты богов, лук пифийского Аполлона, бич, посох и бесчисленные другие внешние подробности. Однако такие вещи постепенно делаются исключительно лишь по привычке, никто уже больше не думает при их выполнении о первоначальном мотиве. То, что мы путем ученых исследований могли бы обнаружить в качестве значения, представляет собою чисто внешнее действие, которое человек совершает вместе с другими из непосредственного интереса, в шутку, забавляясь, наслаждаясь данным моментом, или как акт благоговейного молитвенного настроения, или просто потому, что оно стало обычаем, непосредственно установлено и совершается также и другими. Если, например, у нас молодые парни зажигают летом огни в Иванову ночь, то это чисто внешний обычай, в котором настоящее значение этих действий так же отступило на задний план, как в сложных фигурах праздничных танцев греческих юношей и девушек, туры которых, будучи похожи на извилистые ходы лабиринта, подражали скрещивающимся движениям планет. Они не танцуют, чтобы при этом размышлять; их интерес ограничивается танцем и его прекрасным движением, полным вкуса, изящной праздничности. Все то значение, которое составляло первоначальную основу и воплощение которого для представления и чувственного созерцания носило символический характер, превращается, стало быть, вообще в представление фантазии. Подробности этого последнего допускаются нами словно сказка или рассматриваются, как это имеет место в исторических произведениях,

как определенные внешние события, происходящие в пространстве и времени, о которых лишь говорят: «это так» или «сказание гласит», «рассказывают» и т. д. Искусство может быть поэтому заинтересовано лишь в том, чтобы из этого материала, преобразовавшегося в ряд положительных внешних черт, извлечь какой-нибудь аспект и сделать из него нечто такое, что ставит перед нашими глазами богов как конкретных живых индивидуумов и, пожалуй, лишь смутно еще напоминает о более глубоком значении.

Это положительное содержание, когда фантазия обрабатывает его заново, и сообщает греческим богам прелесть живой человечности, так как благодаря этому то, что, будучи взято вне указанного отношения, представляет собой лишь субстанциальное и могучее, выдвигается в индивидуально наличное, которое вообще сложено из того, что есть подлинно в себе и для себя, и из того, что является внешним и случайным. Неопределенное, все еще имеющееся вне этой обработки в представлении о богах, определяется теснее и наполняется более богатым содержанием. Но мы не должны приписывать большой ценности этим специальным историям и частным характерным чертам, ибо то, что раньше по своему первоначальному происхождению обладало символическим значением, имеет теперь единственной своей задачей завершить духовную индивидуальность богов в отличие от человеческой, довести ее до чувственной определенности и прибавить к ней посредством черт небожественных по своему содержанию и своему проявлению аспект произвола и случайности, аспект, образующий конкретный индивидуум. Скульптура, поскольку она делает предметом созерцания чистые идеалы богов и должна воплощать характер и выражение только в живом теле, правда, не будет доводить до крайних пределов внешнее индивидуализирование, чтобы его можно было узреть. Однако оно сказывается и в этой области. Так, например, характер расположения волос, локонов у каждого бога различен, это различие служит не для символических целей, а для более строгого индивидуализирования. Так, например, у Геркулеса локоны короткие, у Зевса волосы пышно поднимаются надо лбом, у Дианы другой извив волос, чем у Венеры, Паллада носит Горгону на шлеме; такого рода различия имеются в оружии, поясах, повязках, браслетах и всяких других внешних украшениях.

(γ) Наконец, *третий* источник более строгой очерченности боги обретают благодаря их отношению к наличному конкретному миру и его многообразным явлениям природы, человеческим делам и событиям. Ибо, подобно тому как духовная индивидуальность, отчасти по своей всеобщей сущности, отчасти по своей особенной единичности, происходит, как это было отмечено выше, из прежних символически истолкованных природных основ и человеческих деятельностей, так она и остается в качестве духов-

ного сущего для себя индивидуума в постоянном живом отношении к природе и человеческому существованию. Здесь, как мы уже указали, бьет ключом фантазия поэта как неиссякаемый источник тех особых рассказов, черт характера и деяний, которые сообщаются о богах. Художественная ценность этой ступени состоит в том, чтобы создавать живое переплетение богов-индивидуумов с человеческими поступками и объединять детали событий, вводя их во всеобщность божественного. Так, например, и мы также, хотя, правда, в другом смысле, говорим: вот та или иная судьба от бога. Уже в повседневной действительности грек в перипетиях своей жизни, в своих потребностях, опасениях, надеждах искал прибежища у богов. Тут прежде всего играют большую роль внешние случайности, которые рассматриваются жрецами как знамения и толкуются в их отношении к человеческим целям и состояниям. Если случились беды и несчастья, то жрец должен объяснить, почему приключилась эта напасть, узнать причину гнева богов и их волю, поведать средства, которыми можно будет отразить это бедствие. Поэты же идут в своих истолкованиях еще дальше, так как они по большей части приписывают богам и их действиям все то, что касается всеобщего и существенного пафоса, движущей силы в человеческих решениях и поступках, так что деятельность человека оказывается вместе с тем и деянием богов, приводящих в исполнение свои решения посредством людей. Материал для этих поэтических истолкований заимствуется из обыденных обстоятельств; относительно их поэт объясняет, какой бог высказывает в них свою волю и проявляет свою деятельность. Так, главным образом, поэзия увеличивает круг многих специальных историй, которые рассказывают о богах. Тут можно было бы напомнить о некоторых примерах, которые, будучи взяты с другой стороны, уже нам послужили для пояснения, когда ставился вопрос о связи всеобщих сил с действующими человеческими индивидуумами (Эстетика, т. I, стр. 218—219). Гомер изображает Ахилла храбрейшим из греков, стоящих перед воротами Трои. Непрístupность героя он выражает следующим образом: Ахилл был неуязвим во всем теле, кроме пятки, за которую была вынуждена держать его мать, погружая его в воды Стикса. Этот рассказ принадлежит фантазии поэта, истолковывающего внешний факт. Но если этот рассказ понимают так, как будто тут говорится о действительном факте, в который древние верили в том смысле, в котором мы верим в какое-либо чувственное восприятие, то мнение это весьма грубо. С этой точки зрения, Гомер, равно как все греки, и Александр, восхищавшийся Ахиллом и восхвалявший его счастье, состоявшее в том, что он имел своим певцом Гомера, рассматриваются как недалекие люди; так думает, например, Аделунг, полагая, что Ахиллу нетрудно было быть храбрым, так как он знал о своей неуязвимости. Подлинная храбрость Ахилла этим отнюдь не умаляется, ибо он также знает о предстоящей

ему ранней смерти и все же никогда не старается избежать опасности там, где она ему угрожает. Совершенно иначе изображается сходное положение в «Песне о Нибелунгах». Там Зигфрид с роговой оболочкой также неуязвим; кроме того, он имеет еще шапку-невидимку. Если он, будучи невидим, помогает королю Гунтеру в его борьбе с Брунгильдой, то это—дело лишь грубого колдовства, дающего не очень-то выгодное представление о храбрости как Зигфрида, так и короля Гунтера. У Гомера, правда, боги часто действуют во благо отдельных героев; однако боги появляются у него лишь как всеобщая сторона того, что человек собою представляет и совершает в качестве индивидуума и во что он необходимо должен вложить всю энергию своего героизма. Если бы дело обстояло иначе, то богам надо было бы только перебить в сражении всех троянцев для оказания грекам полной помощи. Гомер же, напротив, описывая главную битву, изображает подробно борьбу отдельных героев. Лишь после того, как толкотня и давка стали всеобщими, как возгорелась ярость сражающихся войск, проявилось их мужество, только тогда стал носиться по полю битвы сам Арей, стали сражаться боги против богов. И это не только сказано вообще прекрасно и великолепно как выражение усиления напряжения, но в этом заключается и тот более глубокий смысл, что Гомер в отдельных событиях и различных подвигах узнает отдельных героев, в совокупном же и всеобщем действии—проявление всеобщих сил и властей.—Другое значение имеет то, что Гомер также заставляет выступить Аполлона, когда дело идет об убийстве Патрокла, посягающего непобедимое оружие Ахилла (Илиада, XVI, с. 783—849). Трижды бросался Патрокл, равный Арею, в толпы троян; он уже убил трижды девять человек. Но, когда он затем палетел бурей в четвертый раз, тогда, окутанный темной ночью, вышел сквозь толпу ему навстречу бог, ударил его в спину и плечи, сорвал с него шлем, так что тот покатился по земле и звучно зазвенел под копытами коней; волосы Патрокла загрязнились от покрывшей их крови и пыли—неслыханное дело. Медное копьё в руках Патрокла также рупит Аполлон, с плеч падает щит, и панцырь также развязывает Феб-Аполлон. Это вмешательство Аполлона можно принять за поэтическое объяснение того обстоятельства, что Патроком овладела слабость, как бы естественная смерть, в толкотне и пылу сражения при четвертом его налете и сломила его. Только теперь Евфорб в состоянии вонзить ему в спину, между плеч, копьё. Хотя Патрокл пытается избежать новой боевой схватки, его уже настиг Гектор и глубоко вонзает ему копьё в живот. Тут Гектор радостно торжествует и насмехается над падающим, но Патрокл отвечает ему слабым голосом: Зевс и Аполлон меня победили, победили без труда, так как они сорвали оружие с плеч. Двадцать таких, как ты, я поверг бы наземь своим копьём; однако гибельный рок и Аполлон меня убивают, вторым

убивает меня Евфорб, ты же третий. — И здесь также появление бсгов есть только толкование того факта, что Патрокл, хотя его и защищает оружие Ахилла, был сначала обессилен, оглушен, а потом убит. Тут вопрос не в суеверии или в праздной игре фантазии; пусты, наоборот, разговоры о том, что, мол, вмешательство Аполлона умаляет славу Гектора или будто Аполлон играет также не очень-то почетную роль во всем этом деле, так как неизбежно приходится думать при этом о насилии со стороны бога. Столь же безвкусным, сколь и праздным суеверием прозаического рассудка являются лишь такого рода рассуждения. Ибо во всех тех случаях, в которых Гомер объясняет особые происшествия таким появлением богов, боги суть то, что пребывает внутри самого человека, сила его собственной страсти и его размышления или вообще сила того состояния, в котором он находится, сила и основа того, что случается и происходит с человеком в результате такого состояния. Если иногда и обнаруживаются совершенно внешние, чисто случайные черты в выступлении богов, то они опять-таки смахивают на шутку; таково, например, хождение хромающего Гефеста в качестве виночерпия на пиру богов. Вообще говоря, Гомер не очень серьезно относится к реальности этих явлений; иной раз боги действуют, а в другой раз они совершенно не дают о себе знать. Греки прекрасно знали, что именно поэты были виновниками появления богов; если они в них верили, то вера греков относилась к духовному, которое столь же пребывает в собственном духе человека, сколь действительно представляет собою действенное и движущее в происходящих событиях. Нам вовсе не приходится быть суеверными, наслаждаясь этим поэтическим изображением.

(b) Таков общий характер классического идеала, дальнейшее развертывание которого нам придется рассмотреть точнее, когда дело дойдет до отдельных искусств. Здесь же мы должны сделать лишь одно замечание. В классическом искусстве, как бы ни двигались боги и люди в направлении к частному и внешнему, они все же должны обнаруживать, что сохраняют утвердительную нравственную основу. Субъективность все еще остается в единстве с субстанциальным содержанием своей мощи. Как природное сохраняет в греческом искусстве гармонию с духовным и также подчинено внутреннему, хотя и в качестве адекватного существования, так и субъективное, внутреннее переживание человека всегда оказывается воплощенным в прочном тождестве с подлинной объективностью духа, т. е. с существенным содержанием нравственности и истины. Взятое с этой стороны, классическое искусство не знает ни отделения друг от друга внутреннего аспекта и внешней формы, ни разрыва такого рода, чтобы с одной стороны оказывалось субъективное и тем самым абстрактно произвольное в целях и страстях, а с другой — всеобщее, ставшее в силу этого абстрактным. Основой характера поэтому все еще должно быть

субстанциальное, а дурные, грешные, злые черты, забирающиеся в свою раковину субъективности, исключены из изображений классического искусства. Но прежде всего искусству здесь совершенно чужды жестокость, злоба, подлое и отвратительное, получающие известное место в искусстве романтическом. Мы, правда, видим как неоднократно повторяющееся явление, что греческое искусство берет своим предметом нарушение закона, матереубийство, отцеубийство и другие преступления против семейной любви и благочестия. Однако оно не изображает их как ужасное событие или (это недавно у нас было модой) как то, к чему приводит с кажущейся лишь необходимостью неразумие так называемой судьбы. Если люди и совершают проступки и боги отчасти повелевают и защищают эти нарушения, то такие действия всякий раз изображаются под каким-нибудь углом зрения действительно присущей им правомерности.

(с) Но несмотря на эту субстанциальную основу, мы видим, как всеобщее художественное преобразование классических богов все больше и больше выступает из типа идеала в многообразие индивидуального и внешнего явления. События, происшествия и поступки детализируются, становясь все более и более человеческими. Вследствие этого классическое искусство переходит, наконец, по своему содержанию к *изолированию* случайной индивидуализации, а по своей форме — к *приятному*, прелестному. Приятное тут именно состоит в разработке отдельных черт внешнего явления во всех его подробностях, вследствие чего художественное произведение теперь уже не только захватывает зрителя в отношении своего собственного субстанциального внутреннего содержания, но и многообразно касается также и конечных сторон его субъективности. Ибо придача конечного характера художественному бытию как раз и создает более близкую связь с субъектом, который как таковой сам конечен. В этом случае последний снова обретает себя таким, каким он есть в художественном произведении, и доволен этим обстоятельством. Строгость богов превращается в привлекательность, которая не потрясает человека, или, иначе говоря, не поднимает его выше частного бытия, а позволяет ему спокойно оставаться в рамках последнего, изъявляя притязание лишь на то, чтобы ему понравиться. Как вообще фантазия, овладевая религиозными представлениями и свободно формируя их с целью обрести красоту, заставляет исчезать серьезность благоговения и в этом отношении портит религию как религию, так на ступени, на которой теперь мы находимся, это искажение происходит большей частью в силу приятного и пригожего. Ибо приятное не приводит к дальнейшему развитию субстанциальное, значение богов, их всеобщее; их конечный аспект, чувственное существование и субъективное нутро — вот что должно вызывать интерес и доставлять удовлетворение. Поэтому, чем больше в прекрасном преобладает прелесть изображенного

бытия, тем больше его привлекательность манит прочь от всеобщего и отдаляет от того содержания, которое единственно могло бы доставлять удовлетворение более глубокому проникновению.

С этим и внешним характером и вдающейся в отдельные подробности (*vereinzeln*) определенностью, с которыми стали представлять образы богов, связан начинающийся переход в другую область форм искусства. Ибо внешний характер этих образов предполагает многообразие, присущее конечному бытию; последнее, получая свободное поприще для своего распространения, противопоставляет себя в копейном счете внутренней идее, ее всеобщности и истине и начинает пробуждать неудовольствие мысли своей уже больше не соответствующей ей реальностью.

Третья глава

РАЗЛОЖЕНИЕ КЛАССИЧЕСКОЙ ФОРМЫ ИСКУССТВА

Зародыш своей гибели классические боги несут внутри самих себя. Поэтому, когда заложенные в них недостатки благодаря развитию самого искусства осознаются, они приводят также к разложению классического идеала. В качестве основоначала этого идеала, как он здесь представлен, мы выдвинули духовную индивидуальность, которая находит свое вполне адекватное выражение в непосредственном телесном и внешнем существовании. Эта индивидуальность, однако, распалась на круг отдельных богов-индивидуумов, определенность которых не необходима в себе и для себя и, стало быть, с самого начала предоставлена случайности; в ней вечно властвующие боги получают печать разложимости как для внутреннего сознания, так и для художественного воплощения.

1. Судьба

Скульптура, правда, в ее полном совершенстве приемлет богов как субстанциальные силы и сообщает им образ, в красоте которого они сначала беспечно, уверенно самодовлеют, так как случайные внешние черты проявляются в ней в минимальной степени. Однако *множественность* и *разнообразие* богов есть их *случайность*, и мысль разлагает их в определение *одного* божества, благодаря властной необходимости которого они борются друг с другом и принижают друг друга. Ибо какой бы универсальной мы ни представляли себе власть каждого особенного бога, она в качестве отдельной индивидуальности все же всегда остается ограниченной по своему объему. Помимо того, боги не пребывают в своем вечном покое. Преследуя особые цели, они втягиваются в движение, будучи увлекаемы в разные стороны уже заранее существующими состояниями и коллизиями конкретной дей-

ствительности, чтобы здесь в одном месте помочь, а в другом — помешать. Эти отдельные отношения, в которые вступают боги в качестве действующих индивидуумов, приобретают некоторые черты случайности, возмущающие субстанциальность божественного, в какой бы мере последняя ни оставалась господствующей основой; эти случайности увлекают богов в антагонизмы и столкновения, свойственные ограниченному конечному существованию. Благодаря указанной имманентной самим богам конечности они впадают в противоречие со своим величием, достоинством и красотой своего бытия и низводятся до сферы произвола и случайности. Полное проявление этого противоречия не проступает в идеале в настоящем смысле этого слова лишь благодаря тому, что, как это происходит в подлинной скульптуре и ее отдельных храмовых фигурах, божественные индивидуумы изображаются сами по себе уединенными, пребывающими в блаженном покое; черты их несколько безжизненны, чувствительность притуплена; у них тихая грусть, о которой уже упоминалось. Уже эта грусть говорит об их судьбе, свидетельствуя, что над ними стоит нечто высшее и что необходим переход от особенностей к их всеобщему единству. Но если мы всмотримся в характер этого высшего единства, то мы увидим, что в противоположность индивидуальности и относительной определенности богов оно представляет нечто абстрактное и безвидное. Это — необходимость, рок, который является в этой абстрактности лишь высшим вообще, покоряющим богов и людей, но сам по себе не поддается уразумению и непонятен. Рок еще не есть абсолютная, сущая для себя цель и одновременно вследствие этого субъективное, личное, божественное решение. Он — лишь единая всеобщая власть, возвышающаяся над особенностью единичных богов и потому не могущая быть в свою очередь изображенной как индивидуум, ибо тогда она выступала бы только как одна из многих индивидуальностей, а не стояла бы выше их. Поэтому она остается без оформления и индивидуальности и является в этой абстрактности лишь необходимостью как таковой. Ей должны покоряться и ее слушаться как неотвратимой, ожидающей их судьбе и боги и люди, когда они обособляются друг от друга как частные существа, которые ведут борьбу друг с другом, односторонне проявляют свою индивидуальную силу и хотя бы поднимаются выше поставленных им границ и полномочий.

2. Разложение богов благодаря их антропоморфизму

Так как само по себе необходимое не принадлежит отдельным богам, не составляет содержания их собственного самоопределения, а лишь реет над ними как лишенная определения абстракция, то этим сразу же высвобождается аспект особенности и единичности. Последний не может избежать своей участи также

и в отношении к внешним чертам очеловечения, к конечным чертам антропоморфизма, образующим из богов противоположность тому, что составляет понятие субстанциального и божественного. Гибель этих прекрасных богов искусства потому необходимо обусловлена всецело их собственной природой, что сознание в конечном счете не может уже больше удовлетворяться ими; посему оно отвращается от них, уходит в себя. Говоря более точно, мы должны сказать, что уже общий характер греческого антропоморфизма приводит к разложению богов как для религиозной, так и для поэтической веры.

(а) Ибо если духовная индивидуальность и принимает в качестве идеала человеческий образ, то это образ непосредственный, т. е. телесный, а не человечность в себе и для себя, которая хотя в своем внутреннем мире субъективного сознания и сознает себя отличной от бога, но вместе с тем также стирает это отличие, благодаря чему является как единая с богом в себе бесконечная абсолютная субъективность.

(α) Поэтому классическому идеалу недостает аспекта изображения, который представлял бы его как бесконечно знающую внутреннюю жизнь (*Innerlichkeit*). Пластически прекрасные образы не только камень или медь, но в их содержании и выражении им еще нехватает бесконечно субъективного. Можно сколько угодно восторгаться красотой и искусством; это *восхищение* есть и остается субъективным, отсутствующим в самом объекте содержания — в богах. Для истинной целокупности требуется, однако, и этот аспект субъективного, знающего себя единства и бесконечности, так как только он образует живого, обладающего знанием бога и человека. Если он не запечатлен как относящийся по существу к содержанию и природе абсолютного, то последнее не выступает поистине как духовный субъект, а предстоит для созерцания в своей объективности, не имея внутри себя сознательного духа. Индивидуальность богов, конечно, имеет в себе также и содержание субъективного, но как случайность и в таком развитии, которое движется обособленно, вне указанного субстанциального покоя и блаженства богов.

(β) С другой стороны, субъективность, противостоящая пластическим богам, не есть также бесконечная внутри себя и истинная субъективность. А именно, последняя, как мы это увидим более детально при рассмотрении третьей, романтической формы искусства, имеет перед собой соответствующую ей объективность как бесконечного внутри себя, знающего себя бога. Но так как субъект на той ступени, на которой мы стоим, не явлен для себя в завершенном, прекрасном образе богов и именно поэтому не осознает себя в своем созерцании, так же как предметного и объективно-сущего, то он сам еще только отличен и отделен от своего абсолютного предмета и является поэтому только случайной, конечной субъективностью.

(γ) Можно было после этого предположить, что фантазия и искусство постигают переход в высшую сферу в виде новой войны богов, т. е. так, как они истолковали первый переход от символики природных богов к духовным идеалам классического искусства. Это, однако, отнюдь не так. Переход этот, напротив, совершался в совершенно другой сфере, как сознательная борьба самой действительности и современности. Благодаря этому искусство становится в совершенно измененную позицию по отношению к тому более высокому содержанию, которое оно должно облечь в новые формы. Это новое содержание не выявляет себя как некое откровение через *искусство*, а есть откровение само по себе, независимо от последнего. Оно вступает в субъективное знание на прозаической почве опровержения с помощью доводов, а затем проникает в душу и в ее религиозное чувство по преимуществу в силу чудес, мученичества и т. д. Оно выступает с сознанием противоположности, существующей между всеми конечными существами и абсолютным. Последнее оказывается в ходе действительной истории процессом событий, приводящим не только к представляемому, но и к *фактическому присутствию*. Божественное, сам бог, стал плотью, родился, жил, страдал, умер и воскрес. Это — такое содержание, которое не выдуманно искусством, а существовало вне последнего; оно поэтому не почерпнуто искусством из себя, а преднайдено им как материал для оформления. Первый же переход и борьба между богами имели свое происхождение в самом *художественном созерцании* и фантазии, которая черпала свои учения и образы изнутри и дала изумленным людям их новых богов. По этой именно причине классические боги и получили свое существование исключительно только посредством представления и возникли лишь в камне и металле, или в созерцании, а не в плоти и крови или в действительном духе. Антропоморфизму греческих богов недостает поэтому действительно человеческого существования как телесного, так и духовного. Эту действительность в плоти и духе приносит впервые только христианство как бытие, жизнь и деятельность самого бога. Тем самым телесность, плоть признали почетными и освятили антропоморфизм, хотя и хорошо знали, что чисто природное и чувственное есть нечто отрицательное. Так же как первоначально человек был образом и подобием бога, так теперь бог — образ и подобие человека; и кто видит сына, тот видит и отца, кто любит сына, тот любит также и отца, — бога мы должны познать в действительном существовании. Это новое содержание вводится теперь в сознание не посредством созданий искусства, а дается ему извне как некое действительное событие, как история бога во плоти. Поскольку искусство не послужило исходной точкой этого перехода, противоположность между старым и новым была бы слишком разнородной. Бог религии откровения по своему содержанию и своей форме — истинно

действительный бог, для которого его противники были бы существами, всецело созданными представлением; они не могут противостоять ему на одинаковой почве. Напротив, старые и новые боги классического искусства, будучи взяты каждый сам по себе, принадлежат сфере представления; они обладают только той действительностью, которую конечный дух придает им, постигая и изображая их как силы, властвующие в области природы и духа; их противопоставление, их борьба принимаются всерьез. А если бы переход от греческих богов к богу христианства имел своим началом искусство, то нельзя было бы относиться вполне серьезно к изображению борьбы между богами.

(b) Эта борьба и этот переход сделались поэтому только в новейшее время случайным, отдельным предметом искусства, который не мог составить эпоху и в этой форме стать моментом, пронизывающим весь путь развития искусства. В связи с этим я здесь мимоходом напому о некоторых фактах, сделавшихся известными. В новое время приходится часто слышать сетования о гибели классического искусства. Страстную тоску по греческим богам и героям поэты также делали многократно своей темой. Скорбь эта выражалась по преимуществу в противовес христианству. Относительно последнего, правда, признавали, что оно содержит в себе высшую истину, однако с той оговоркой, что если исходить из искусства, то гибель классической древности достойна только сожаления. «Боги Греции» Шиллера имеют своим содержанием эту мысль. Несомненно, стоит рассмотреть также и здесь это стихотворение не только как стихотворение в его прекрасной форме, с звучным его ритмом, его картинами, полными жизни, или со стороны изящной скорбной его задумчивости, из которой оно вылилось, но и разобрать его содержание, так как пафос Шиллера всегда также проникнут истинным и глубоким замыслом.

Христианская религия сама, конечно, содержит в себе момент искусства; она, однако, в ходе своего развития достигла к эпохе просвещения такой точки, на которой мысль, рассудок вытеснили тот элемент, в котором искусство безусловно нуждается, — действительный человеческий образ и явление бога. Ибо человеческий образ и то, что он выражает собою, — человеческие события, поступки, чувства — это та форма, в которую искусство должно облечь и в которой оно должно изобразить содержание духа. Так как рассудок превратил бога в одно лишь создание мысли, не верил больше в явление духа в конкретной действительности и вытеснил, таким образом, бога мысли из всякого действительного существования, то этот вид религиозного просвещения пришел с необходимостью к представлениям и требованиям, не совместимым с искусством. Когда же рассудок, выбравшись из области этих абстракций, снова поднимается до разума, то сразу возникает потребность в чем-то конкретном,

а также и в том конкретном, что представляет искусство. В эпоху просвещения также занимались искусством, но, как мы можем видеть на примере самого Шиллера, очень прозаически. Исходной точкой поэтического творчества писателя был как раз этот период, но затем, побуждаемый потребностью разума, которого рассудок уже перестал удовлетворять, фантазией и страстью, он почувствовал живое, страстное влечение к искусству вообще и, говоря более точно, к классическому искусству греков, к их богам и миросозерцанию. Из этого страстного стремления, оттесняемого абстрактной мыслью времени, в которое жил поэт, и родилось названное стихотворение. В первоначальном наброске стихотворения отношение Шиллера к христианству всецело полемично; впоследствии он смягчил резкость; в теперешнем своем виде стихотворение направлено лишь против рассудочного воззрения просветительства, которое позже само начало терять свое господство. Шиллер сначала прославляет греков, у которых вся природа понималась как живая и наполненная богами; затем он переходит к настоящему времени и прозаическому его пониманию законов природы и отношения между человеком и богом и говорит:

— «Diese traur'ge Stille
Kündigt sie mir meinen Schöpfer an?
Finster wie er selbst ist seine Hülle,
Mein Entsagen, was ihn feiern kann».
(«Эта печальная тишина
Возвещает ли она мне о моем творце?
Как он сам, мрачна его оболочка,
Мое отречение, которое может его прославлять»).

Отречение, несомненно, составляет существенный момент в христианстве, но лишь в представлении монахов; оно требует от человека умерщвления в себе души, чувства, так называемых природных влечений. Оно требует, чтобы он не включался в нравственный, разумный и действительный мир, в семью, в государство. Совершенно так же просвещение с его деизмом, утверждая, что бог будто бы непознаваем, требует от человека величайшего отречения, отказа от познания бога, от его понимания. Между тем, согласно истинно христианскому воззрению, отречение есть лишь момент опосредствования, переходная ступень, в которой чисто природное, чувственное и конечное вообще сбрасывает с себя свое несоответствие, чтобы заставить дух притти к высшей свободе и примирению с самим собою, к свободе и блаженству, которых не знали греки. О прославлении одинокого бога, об исключительной его отъединенности и отрешенности от обезбоженного мира в христианской религии в таком случае не может быть и речи, ибо для указанной духовной свободы и примирения духа бог как раз имманентен; рассматриваемое с этой стороны знаменитое шиллеровское изречение:

«Da die Götter menschlicher noch waren,
 Waren Menschen göttlicher».
 («Там, где боги были человечней,
 Люди были божественнее»).

вполне ложно. Более важным мы должны признать позднейший вариант окончания, где мы читаем о греческих богах:

«Aus der Zeitflut weggerissen schweben
 Sie gerettet auf des Pindus Höhn;
 Was unsterblich im Gesang soll leben,
 Muss im Leben untergehn».
 («И взамен веков и столетий
 Им вершины Пинда лишь на часть,
 Чтоб тем смертным жить средь песнопений,
 Надо в жизни этой пасть».

(Перевод А. Фета).

Этим вполне подтверждается уже высказанное нами положение, что греческие боги пребывали лишь в представлении и фантазии; они не могли ни отстоять своего места в действительности жизни, ни дать конечному духу его окончательного удовлетворения.

Иначе боролся с христианством Парни, прозванный за его удачные элегии французским Тибуллом, в обширной поэме в десяти песнях, представляющей собою нечто вроде эпоса, под названием «La guerre des dieux» («Война богов»). Автор в ней, шутя и издеваясь, с неприкрытым фривольным остроумием, но вместе с тем весело и умно выставляет в смешном виде христианские представления. Но эти шутки были только легкомысленными шалостями и не рекомендуют разврат как святость и величайшее превосходство, как это случилось с Люциндой Фридриха фон Шлегеля. Марии, правда, весьма не поздоровилось в этой поэме. Монахи, доминиканцы, францисканцы и т. д. поддаются обольщению вина и вакханок, а монахини — фавнов; тогда творятся очень плохие дела. Но в конце концов боги древнего мира терпят поражение и уходят с Олимпа на Парнас.

Наконец, Гёте в своей «Коринфской невесте» более глубоко изобразил в картине, полной жизни, изгнание любви не столько в соответствии с истинным принципом христианства, сколько согласно плохо понятому требованию отречения и принесения себя в жертву. Он противопоставляет естественные человеческие чувства этому ложному аскетизму, осуждающему предназначение женщины быть супругой и признающему вынужденное безбрачие чем-то более святым, чем брак. Как у Шиллера мы находим антагонизм между греческой фантазией и рассудочными абстракциями новейшего просвещения, так и здесь греческие нравственно-чувственные воззрения на любовь и брак оправдываются в противовес представлениям, принадлежащим лишь

одностороннему, неистинному пониманию христианской религии. С большим искусством Гёте придал всей поэме ужасающий тон, главным образом тем, что остается неизвестным, идет ли речь о действительно живой девушке или об умершей, о живой или о призраке; при этом в употреблении размера с исключительным мастерством переплетаются шаловливость с торжественностью, что еще более усиливает жуткость произведения.

(с) Но прежде чем попытаться познать во всей ее глубине ту новую форму искусства, антагонизм которой по отношению к старой форме не входит в эволюцию искусства (на ее существенных моментах нам еще предстоит остановиться), мы должны сначала уяснить себе в его ближайшей форме переход, еще принадлежащий самому старому искусству. Принцип этого перехода заключается в том, что дух, индивидуальность которого до сих пор созерцалась как находящаяся в согласии с истинными субстанциями природы и человеческого существования и который знал и находил себя в этом согласии в отношении к своей собственной жизни, собственному хотению и действию, — теперь начинает уходить обратно в бесконечность внутренней жизни. Однако, вместо истинной бесконечности, он приобретает лишь формальное и само, являющееся еще конечным, возвращение в себя.

Если мы бросим более пристальный взгляд на конкретные состояния, соответствующие указанному принципу, то мы убедимся, как это уже было показано, что греческие боги имели своим содержанием субстанции действительной человеческой жизни и поведения. Помимо воззрения на богов, мы находим еще как нечто существующее высшее назначение, всеобщий интерес и цели, осуществляемые в жизни. Точно так же как для греческого духовного образа искусства существенным было то, что он выступал также и как внешний и действительный, так и абсолютное духовное назначение человека проявилось как реальная действительность; с ее субстанцией и всеобщностью индивидуум требовал созвучия. Этой высшей целью были в Греции государственная жизнь, государственная гражданственность, проникающие нравственность и живой патриотизм. Не было помимо этого интереса более высокого, более истинного. Но государственная жизнь как мирское и внешнее явление, так же как и вообще состояние мирской действительности, отходят в прошлое. Нетрудно показать, что государство, где господствует такого рода свобода, государство, так непосредственно тождественно со всеми гражданами, которые как таковые уже держат в своих руках высшую публичную деятельность, может быть лишь малым и слабым и частично должно разрушаться само по себе, частично же будет раздавлено извне, в ходе мировой истории. — Ибо при такой непосредственной сожнутости индивидуума со всеобщностью государственной жизни, с одной стороны, субъективное своеоб-

разие, его частная особенность еще не достигает надлежащего значения и не находит места для своего развития, не наносящего ущерба целому. Но как отличное от субстанциального, в которое оно не включено, это своеобразие остается ограниченным, природным себялюбием, которое и идет отдельно своими собственными путями, преследует свои собственные интересы, далекие от интереса целого; вследствие этого эгоизм становится гибельным для самого государства, и ему он в конце концов противопоставляет субъективную мощь. С другой стороны, в пределах самой этой свободы пробуждается потребность в высшей свободе субъекта внутри самого себя. Он изъявляет притязание быть свободным не только в государстве, как в субстанциальном целом, не только в рамках данных заранее прав и законов, но и в своей собственной внутренней жизни, поскольку в своем субъективном знании он стремится порождать доброе и правое и своими собственными силами достигнуть его признания. Субъект хочет сознавать, что он в самом себе как субъект субстанциален; поэтому в указанной свободе возникает новый разлад между целью для государства и целью для самого себя как свободного в самом себе индивидуума. Такой антагонизм появился уже во времена Сократа. Между тем как, с другой стороны, тщеславие, себялюбие и необузданность демократии и демагогия так расшатывали действительное государство, что такие люди, как Ксенофонт и Платон, испытывали отвращение к положению, создавшемуся в их родном городе, где забота об общих интересах находилась в руках эгоистических и легкомысленных людей.

Дух перехода основывается поэтому сначала вообще на разладе между самостоятельным для себя духом и характером внешнего бытия. Духовное в этом отрыве от своей реальности, в которой оно самого себя больше не находит, становится в силу этого абстрактно духовным, но не так, как, скажем, единый восточный бог. Напротив, знающий себя действительный субъект, который порождает и удерживает все всеобщее мысли — истину, добро, нравы, в своей субъективной внутренней жизни, имеет в них не знание существующей действительности, а лишь свои собственные мысли и убеждения. Это отношение, поскольку оно останавливается на антагонизме и противопоставляет друг другу его стороны как только противоположные, могло бы носить весьма прозаический характер. Однако до этой прозы дело еще не доходит на этой ступени. С одной стороны, существует, правда, сознание, которое как внутри себя устойчивое хочет добра и представляет себе, что исполнение его желания, реальность его понятия зависит от добродетели его духа, равно как и от почитания старых богов, прав и законов. Оно, однако, вместе с тем настроено против существующего в его настоящем виде, против реальной политической жизни своего времени. Оно раздражено разложением старого умонастроения, прежнего патриотизма и го-

сударственной мудрости и тем самым, естественно, находится в противоборстве субъективного внутреннего переживания к внешней реальности. Ибо в своем собственном внутреннем переживании оно не испытывает полного удовлетворения от упоминавшихся одних только представлений об истинной нравственности и обращается поэтому против внешнего мира, относясь к нему отрицательно, враждебно, ставя себе целью его изменить. Итак, с одной стороны, как мы уже сказали, существует, во всяком случае, внутреннее содержание, которое, высказываясь твердо и определенно, вместе с тем имеет дело с подлежащим, противоречащим этому содержанию миром и получает задачу изображать эту действительность в тех ее чертах испорченности, которые противоположны добру и истине. С другой стороны, эта противоположность еще находит свое разрешение в рамках самого искусства. Получается новая форма искусства, в которой борьба против антагонизма ведется не посредством мысли и не застревает в разладе. Сама действительность в ее нелепой испорченности изображается так, что она себя в самой себе разрушает, дабы именно в этом саморазрушении ничтожного истинное могло обнаружиться как прочная пребывающая мощь, а аспекту глупости и неразумия не была оставлена сила прямого антагонизма к внутри себя истинному. Такой характер носила комедия, как ее создал среди греков Аристофан, избравший для нее предметом самые важные области действительности своей эпохи; без гнева, в радостном веселье он осмеял их.

3. Сатира

Мы видим, как это еще адекватное искусству решение также пропадает в силу того, что противоположение останавливается на самой форме антагонизма и посему приводит вместо поэтического примирения к прозаическому отношению обоих аспектов. Благодаря последнему классическая форма искусства кажется устраненной, так как это отношение заставляет исчезнуть как пластических богов, так и прекрасный мир людей. Здесь мы должны сразу же отыскать ту форму искусства, которая на этой переходной стадии еще способна дать место высшему способу оформления и осуществить его. При рассмотрении символического искусства мы также установили, что его конечной точкой являлось отделение образа как такового от его значения в многообразных формах: в басне, притче, загадке и т. д. Если и здесь аналогичное отделение составляет причину разложения идеала, то возникает вопрос, в чем же различие характера теперешнего перехода от прежнего? Отличие это состоит в следующем.

(а) Хотя в собственно символической и сравнивающей форме искусства образ и значение, несмотря на их родство и связь, с самого начала чужды друг другу, они все же находятся друг

к другу не в отрицательном, а в дружелюбном отношении, ибо как раз одинаковые или сходные в этих аспектах качества и черты оказываются основанием их сочетания и сопоставления. Поэтому их пребывающее разделение и отчужденность в рамках такого соединения не являются *враждебными* по отношению к отдельным друг от друга аспектам, и этим также не нарушается тесное само по себе слияние. Напротив, идеал классического искусства исходит из заверщенного сращивания значения и образа, духовной внутренней индивидуальности и ее телесности. Поэтому, когда различные аспекты, собранные в такое завершенное единство, отделяются друг от друга, то это происходит только потому, что они уже больше не могут вместе ужиться и вынуждены перейти от своего мирного сожительства к несоединимости и вражде.

(b) Вместе с этой формой отношения, отличной от символической, изменилось, далее, также и *содержание* аспектов, отныне противостоящих друг другу. В символической форме искусства получает указующее, намекающее чувственное, воплощение то, что более или менее представляет собою абстракции, общие мысли или по крайней мере определенные предложения в форме всеобщностей рефлексии. Напротив, в той форме, которая выступает в переходной стадии от классического к романтическому искусству, содержанием хотя и служат сходные абстракции — общие мысли, умонастроения и рассудочные положения, — но содержание для одного аспекта противоположности составляют не эти абстракции как таковые, а их существование в *субъективном* сознании и опирающемся на себя самосознании. Ибо ближайшее требование этой промежуточной ступени заключается в том, чтобы то духовное, которое достигнуто идеалом, выступило само по себе, самостоятельно. Уже в классическом искусстве главным составляла духовная индивидуальность, хотя она со стороны своей реальности оставалась примиренной со своим непосредственным существованием. Теперь же дело идет о том, чтобы воплотить ту субъективность, которая вообще стремится добиться господства над уже больше не соответственным ей обликом и внешней реальностью. Тем самым духовный мир становится для себя свободным; он изъясняет себя из чувственного и выступает благодаря этому уходу внутрь себя как самосознательный, лишь в своей внутренней жизни довлеющий в себе субъект. Но этот субъект, отталкивающий от себя внешнее, по своей духовности еще не представляет истинной целостности, имеющей своим содержанием абсолютное в форме самосознательной духовности, а есть лишь абстрактная, конечная, неудовлетворенная субъективность, находящаяся в антагонизме к действительности. — Ей противостоит такая же конечная действительность, которая теперь со своей стороны также становится свободной. Однако, так как истинно духовное ушло из нее во

внутреннюю жизнь и уже больше не хочет и не может снова обрести себя в ней, то она представляется как обезбоженная действительность и испорченное существование. Таким путем искусство теперь создает враждебное отношение мыслящего духа — субъекта, довлеющего себе как субъекту с его абстрактной мудростью, знанием и хотением добра и добродетели, к испорченности современной ему жизни. Неразрешенность этого антагонизма, в котором внутреннее и внешнее остаются в прочной дисгармонии, составляет прозаичность отношения между этими двумя аспектами. Благородный дух, добродетельное сердце, которому отказано в осуществлении своего сознания в мире порока и глупости, обращается то с более страстным возмущением, то с более тонким остроумием, то с более холодной горечью против находящегося перед ним существования; негодует или издевается над миром, который прямо противоречит его абстрактной идее добродетели и правды.

Формой искусства, которую принимает этот вид прорывающегося антагонизма между конечной субъективностью и выродившимся внешним миром, является сатира. Обычные теории не знали, как быть с сатирой, и затруднялись, куда ее отнести. Ибо в сатире вовсе нет ничего эпического, а к лирике она, собственно говоря, также не подходит. В ней находит себе выражение не душевное чувство, а всеобщее представление о добре и внутренне необходимом, которое хотя и перемешано с субъективной особенностью и выступает как особый характер добродетели того или другого субъекта, однако не наслаждается собою в свободной, нестесненной красоте представления и не источает это наслаждение. Это представление, наоборот, угрюмо цепляется за разногласие собственной субъективности и ее абстрактных принципов с эмпирической действительностью; в связи с этим оно не создает ни истинной поэзии, ни истинных произведений искусства. Поэтому сатирической точки зрения нельзя уразуметь, исходя из указанных родов поэзии, а она должна быть понимаема более обще, как эта переходная форма классического идеала.

(с) Так как в сатирическом жанре дает себя знать прозаическое по своему внутреннему содержанию разложение идеала, то мы должны искать его действительной почвы не в Греции как стране красоты. Сатира в ее только что описанном виде представляет своеобразное достояние римлян. Дух римского мира — это господство абстракции, мертвенного закона, разрушение красоты и веселых нравов, вытеснение семьи как непосредственной природной нравственности и, вообще, принесение в жертву индивидуальности, которая отдается государству и находит свое хладнокровное достоинство и рассудочное удовлетворение в послушании абстрактному закону. Принцип этой политической добродетели, холодной жестокости, которой извне поко-

руется всякая индивидуальность народов, в то время как внутри государства формальное право развивается до полного завершения с аналогичной последовательностью, — этот принцип антагонистичен истинному искусству. И действительно, в Риме мы не находим прекрасного, свободного, великого искусства. Скульптуру и живопись, эпическую, лирическую и драматическую поэзию римляне взяли у греков и ей обучились. Замечательно, что у римлян, как это можно утверждать, на родной почве выросли комические фарсы, фесции и ателланы; наоборот, более сложные комедии, даже комедии Плавта и тем паче Теренция, заимствованы у греков; они были скорее продуктом подражания, чем самостоятельного творчества. Энний также уже черпал из греческих источников и сообщил мифологии прозаический характер. Своеобразны для римлян только все те виды искусства, которые в своем принципе прозаичны, например, дидактическое стихотворение, в особенности когда оно проникнуто моральным содержанием; тут лишь внешне придают своим общим размышлениям декоративные элементы размера, образов, сравнений и риторически красивый способ изложения. В первую же очередь сюда должна быть отнесена сатира. Здесь стремится отчасти излиться в пустых декламациях дух добродетельной досады на окружающий мир. Более поэтической эта сама по себе прозаическая форма искусства может стать лишь постольку, поскольку она воссоздает перед нашим взором образ испорченной действительности так, что эта испорченность разрушается в самой себе вследствие своей собственной нелепости. Так, например, Гораций как лирик, полностью усвоивший себе греческую художественную форму и манеру, в своих посланиях и сатирах, где он проявляет больше оригинальности, набрасывает живой образ нравов своей эпохи, изображая неразумие, которое, неловко применяя свои средства, само себя разрушает. Однако и это хотя и тонкая и культурная, но все же не поэтическая веселость, удовлетворяющаяся тем, что делает дурное смешным. У других же поэтов, напротив, абстрактное представление о правде и добродетели прямо противопоставляется порокам; здесь неудовольствие, досада, гнев и ненависть отчасти дают себе волю как отвлеченное витийство о добродетели и мудрости, отчасти же с негодованием более благородной души ожесточенно нападают на испорченность и рабский дух своей эпохи. Эта же ненависть противопоставляет господствующим теперь порокам картину древних нравов, древней свободы, добродетелей совершенно другого, отошедшего в прошлое, состояния мира, не имея настоящей веры и надежды на наступление таких времен. Ничего другого она, однако, не может противопоставить неуверенности, изменчивости, трудностям и опасностям позорного настоящего, кроме стоического равнодушия и внутренней непоколебимости добродетельных помыслов. Это неудовольствие сообщает аналогичный

тон отчасти также и римской историографии и философии. Саллюстий считает необходимым выступать против испорченности нравов, которой он сам не остался чужд. Тит Ливий, несмотря на свое риторическое изящество, ищет утешения и удовлетворения в изображении былого. Но больше всех Тацит раскрывает необычайно остро и выпукло, со столь же величественным, сколь и глубоким отвращением, притом без всякой пустой декламации, порочность своей эпохи. Из сатириков отличается большой резкостью Персий; он ожесточеннее Ювенала. Наконец, позже мы видим, как греческий сириец Лукиан с веселым легкомыслием полемизирует против всего на свете—против героев, философов и богов; преимущественно же он делает предметом своих насмешек богов древней Греции, беря их со стороны их человеческих черт и индивидуальности. Он, однако, часто болтает о чисто внешних чертах образов богов и их поступков и благодаря этому становится, в особенности для нас, скучным. Ибо, с одной стороны, мы в согласии с нашей верой покончили с тем, что он хотел разрушить, а с другой, мы знаем, что эти черты богов, рассматриваемые с точки зрения красоты, вопреки его шуткам и насмешкам, сохраняют вечное значение.

В наши дни сатиры уже больше не удаются. Котта и Гёте назначили премии за сатиры, но стихотворных произведений в этом жанре не поступило. Для сатиры требуются твердые принципы, с которыми современность не в ладу, мудрость, остающаяся абстрактной, добродетель, которая с упрямой энергией следует лишь самой себе и которая хотя и может приводить себя в контраст с действительностью, не в состоянии, однако, осуществить ни подлинно поэтического разрешения ложного и отвратительного, ни подлинного примирения в истине.

Но искусство не может застревать на этом разладе между абстрактным внутренним умонастроением и внешней объективностью, не отступая от своего собственного принципа. Субъективное должно быть понимаемо как в самом себе бесконечное и в себе и для себя сущее, которое хотя и не оставляет существовать конечную действительность как истинное, все же при всем своем антагонизме не относится к этой действительности только отрицательно, а в такой же мере идет и к примирению. Единственно лишь в этой деятельности оно впервые получает воплощение как абсолютная субъективность в противоположность идеальным индивидуумам классической формы искусства.

ТРЕТИЙ ОТДЕЛ

РОМАНТИЧЕСКАЯ ФОРМА ИСКУССТВА

ВВЕДЕНИЕ

О РОМАНТИЧЕСКОМ ВООБЩЕ

Форма романтического искусства, как это до сих пор всегда оказывалось в нашем предшествующем изложении, определяется внутренним понятием того содержания, которое искусство призвано воплотить. Таким образом, мы сначала должны постараться уяснить себе своеобразный принцип того нового содержания, которое теперь проникает в сознание как абсолютное содержание истины и делается основой нового миросозерцания и новой формы искусства.

В *начальной* стадии искусства влечение фантазии заключалось в стремлении перейти от природы к духовности. Но это стремление оставалось только поисками духа, который поэтому, поскольку он еще не обеспечивал искусству подлинного содержания, мог проявлять себя лишь как внешняя форма для природных значений или лишенных субъективности абстракций субстанциальной внутренней жизни, образовавших настоящее сосредоточие.

Обратное мы нашли — и это, *во-вторых*, — в классическом искусстве. Здесь духовность, несмотря на то что ее усилия достигнуть самостоятельности увенчиваются успехом, впервые благодаря устранению природных значений, составляет основу и принцип содержания, а природные явления в телесном и чувственном — внешнюю форму. Форма эта не оставалась, однако, как на первой ступени, только поверхностной, неопределенной и не пропикнутой своим содержанием. Здесь совершенство искусства достигает своей вершины именно благодаря тому, что духовное полностью пронизало свое внешнее проявление, идеализировало в этом прекрасном соединении природное и сделало его адекватной реальностью духа в самой его субстанциальной индивидуальности. Благодаря этому классическое искусство стало воплощением идеала, соответственным понятию, завершением царства красоты. Ничего более прекрасного не может быть и не будет.

Существует, тем не менее, нечто высшее, чем прекрасное явление духа в его непосредственном чувственном облике, хотя бы это последнее было сотворено самим духом как ему адекватное. Ибо это единение, осуществляющееся в элементе внешнего бытия и делающее благодаря этому чувственную реальность адекватным существованием, в свою очередь столь же сопротивляется истинному понятию духа и вытесняет его обратно из его примирения в телесном к самому себе, к его примирению внутри себя. Простая, положительная целостность идеала разрешается и распадается на двойственную целостность: сущего внутри самого себя субъективного и внешнего явления. Посредством этого разделения дух может добиться более глубокого примирения в своей собственной стихии, в стихии внутренней жизни. Дух, имеющий своим принципом адекватность с собой, единство своего понятия и своей реальности, в состоянии найти свое соответствующее существование только в своем родном, собственном духовном мире чувства, сердца и вообще внутренней жизни. Благодаря этому дух приходит к сознанию, что он как дух имеет свое другое, свое *существование* в себе и внутри самого себя; только вследствие этого он наслаждается своей бесконечностью и свободой.

(1) Через это возвышение духа к себе он приобретает теперь внутри самого себя ту свою объективность, которую прежде он был вынужден тщетно искать во внешнем и чувственном аспекте существования; он чувствует и знает себя в этом единении с самим собою, — это возвышение составляет основной принцип романтического искусства. С этим возвышением сразу же связано то необходимое определение, что для указанной последней ступени искусства красота классического идеала, и поэтому красота в ее более подлинной форме и ее наиболее соответствующем содержании, не представляет собою последнего предела. Ибо на ступени романтического искусства дух знает, что его правда состоит не в том, чтобы погружаться в телесность. Напротив, он становится уверенным в своей истине лишь благодаря тому, что уводит себя из своего внешнего обратно в свое интимное слияние (*Innigkeit*) с собою и полагает внешнюю реальность как некое несоразмерное ему существование. Поэтому, хотя указанное новое содержание и ставит себе задачу сделать себя прекрасным, все же для него красота в прежнем смысле остается чем-то подчиненным и превращается в *духовную* красоту в себе и для себя внутреннего как внутри себя бесконечной духовной субъективности.

Дабы, однако, дух дошел до своей бесконечности, он должен также возвыситься от чисто формальной и конечной личности до *абсолютного*, т. е. духовное должно воплотить себя как наполненный всецело субстанциальным и знающий и волящий в нем самого себя субъект. Поэтому и, наоборот, субстанциальное, истинное не должно быть понимаемо как чисто потустороннее

по отношению к человеческому. Надо отбросить антропоморфизм, отличающий греческое воззрение, принципом же должно быть сделано человеческое как действительная субъективность; антропоморфизм, как мы уже видели раньше, благодаря этому придет к завершению.

(2) Из ближайших моментов, содержащихся в этом основном определении, мы обязаны развить в общих чертах как круг предметов, так и форму, измененный облик которой обусловлен новым содержанием романтического искусства.

Подлинным содержанием романтизма служит абсолютная внутренняя жизнь (*Innerlichkeit*), а соответствующей формой—духовная субъективность как постижение своей самостоятельности и свободы. Это внутри себя бесконечное и в себя и для себя всеобщее есть абсолютная отрицательность по отношению ко всему особенному, простое единство с собою, которое истребляет всякую внеположность, все процессы природы и круговороты их возникновения, гибели и нового возникновения, всякую ограниченность духовного существования; оно привело всех особенных богов к чистому бесконечному тождеству с собою. В этом Пантеоне все боги сброшены с престола, пламя субъективности разрушило их, и вместо пластического многобожия искусство знает ныне только *единого бога, единый дух, единую абсолютную самостоятельность*. Последняя как абсолютное знание и воление самой себя остается в свободном единстве с собою и уже не распадается на те особенные характеры и функции, единственной связью которых, удерживавшей их вместе, было некое принуждение темной необходимости.—Абсолютная субъективность как таковая, тем не менее, ускользнула из области искусства и была бы доступна лишь мышлению, если бы она не вступила также и во внешнее существование и не ушла из этой реальности в себя, дабы быть *действительною*, соответствующею своему понятию субъективностью. Этот момент действительности — момент абсолютного, так как абсолютное в качестве бесконечной отрицательности имеет результатом своей деятельности самого себя как простое единство знания с собою и тем самым как *непосредственность*. Из-за этого непосредственного существования, обоснованного в самом абсолютном, это последнее оказывается не единым, ревнивым богом, который лишь уничтожает природное и ограниченное человеческое существование, не выявляясь в нем как действительная божественная субъективность; напротив, истинно-абсолютное раскрывается и тем самым приобретает аспект, делающий его постижимым и изображаемым также и для искусства.

Но бытие божие не есть природное и чувственное как таковое, а чувственное, приведенное к нечувственности, к духовной субъективности, которая, вместо того чтобы потерять в своем внешнем явлении свою уверенность в себе как абсолютном, как раз

через свою реальность впервые в ней обретает наличествующую действительную уверенность в самой себе. Бог в его истине не является поэтому просто идеалом, порожденным фантазией. Он вступает в самую гущу конечности и внешней случайности существования и, однако, знает себя в ней божественным субъектом. Он остается внутри себя бесконечным и делает эту бесконечность такой, которая есть для него. Так как благодаря этому действительный субъект есть явление бога, то искусство лишь теперь приобретает высшее право применять для выражения абсолютного человеческого облик и вообще его способ внешнего проявления. Следует, однако, заметить, что новая форма искусства может заключаться лишь в том, чтобы сделать в указанном облике предметом созерцания не погружение внутреннего во внешнюю телесность, а, наоборот, взятие внутреннего обратно в себя, духовное сознание бога в субъекте. Различные моменты, составляющие целокупность этого мирозерцания как целокупность самой истины, находят поэтому свое явление в человеке таким путем, что содержание и форму доставляют не вещи природные как таковые — солнце, небо, звезды и т. д. — и не круг греческих богов красоты, не герои и внешние подвиги на поприще семейной нравственности и политической жизни. Бесконечную ценность обретает теперь действительный отдельный субъект в его внутренней жизненности, так как единственно в нем вечные моменты абсолютной истины, действительной только как дух, распространяются и сосредоточиваются, чтобы получить наличное бытие.

Если мы сравним это определение романтического искусства с задачей классического искусства так, как ее наиболее адекватно осуществила греческая скульптура, то мы должны будем признать, что пластический образ богов не выражает движения и деятельности духа, ушедшего в себя из своей телесной реальности и проникшего до внутреннего для-себя-бытия. Изменчивое и случайное эмпирической индивидуальности, правда, уничтожено в этих высоких образах богов; однако все же им недостает действительности сущей для себя субъективности в знании и волеи самой себя. Внешне этот недостаток раскрывается в том, что в образах скульптуры отсутствует выражение простой души, свет глаза. В самых высоких произведениях греческой скульптуры отсутствует взгляд, их нутро не обнаруживается как знающая себя внутренняя жизнь в той духовной концентрации, о которой возвещают глаза. Этот свет души находится вне их и принадлежит зрителю, который не дерзает смотреть образам душа в душу, взором, обращенным во взор. Бог же романтического искусства является нам видящим, знающим себя, внутренне субъективным и раскрывающим свое нутро нутру. Ибо бесконечная отрицательность, взятие себя духовным обратно в себя снимает разлитость по телесному. Субъективность — духовный свет,

который сияет сам внутри себя в своем дотоле темном месте, в то время как природный свет может светить лишь в одном предмете. Этот духовный свет есть сам для себя та почва, тот предмет, в котором он сияет и о котором он знает, что это и есть он сам. Но так как это абсолютно внутреннее выражает себя вместе с тем в своем действительном существовании как человеческий способ явления, а человеческое находится в связи со всем миром, то с ним вместе с тем сочетается широкое многообразие как духовно субъективного, так и внешнего, к которому дух относится, как к своей принадлежности.

Действительность абсолютной субъективности, так оформленная, может иметь следующие формы содержания и явления.

(а) Первым нашим исходным пунктом должно быть само абсолютное, которое как действительный дух дает себе существование, знает себя и действует. Здесь человеческий облик представлен так, что он непосредственно известен как имеющий в себе божественное. Человек выступает не как человек с чисто человеческим характером, ограниченными страстями, конечными целями и осуществлением последних или как обладающий только сознанием о боге, а как знающий сам себя единственным и всеобщим богом; в его жизни и страданиях, смерти и воскресении открывается также и конечному сознанию, что есть дух, вечное и бесконечное по его истине. Это содержание изображается романтическим искусством в истории жизни Христа, его матери, его учеников, равно как и всех тех, в которых деятелен святой дух и налично все божественное. Ибо поскольку в человеческом существовании является бог, который внутри себя также всеобщ, то эта реальность не ограничивается единичным, непосредственным существованием в образе Христа, а раскрывается в совокупном человечестве, в котором являет себя дух божий, причем он в этой действительности остается в единстве с самим собою. Распространение этого самосозерцания, внутри-себя и у-себя бытия духа есть мир, примиренность духа с собою в его объективности, — божественный мир, царствие божие, в котором божественное, имеющее с самого начала своим понятием примирение со своей реальностью, осуществляет себя в этом примирении и благодаря этому есть для самого себя.

(b) Но хотя это отождествление и находит свое основание в самой сущности абсолютного, оно все же как духовная свобода и независимость не означает примирение, наличествующее с самого начала в природной и духовной действительности мира, а, напротив, осуществляет себя лишь как возвышение духа к его истине из конечности его непосредственного существования. Для этого требуется, дабы дух для обретения своей целостности и свободы отделился от себя и противопоставил себя как конечность природы и духа самому же себе как тому, что в себе бесконечно. И обратно, с этим разрывом связана необходимость выйти

из той отделенности от себя самого, внутри которой конечное и природное, непосредственность наличного бытия, естественные чувства определены как отрицательное, дурное, злое; впервые путем преодоления этого ничтожества можно вступить в царство истины и удовлетворения. Мы должны поэтому понимать и изображать духовное примирение только как деятельность, как движение духа, как процесс, в ходе которого возникают усилия и борьба и выступают в качестве существенного момента боль, смерть, скорбное чувство ничтожности, муки духа и тела. Ибо, подобно тому как бог сначала отделяет от себя конечную действительность, так и конечный человек, начинающий с самого себя, пребывая вне царства божия, получает вадание возвыситься к богу, отделить от себя конечное, совлечь ничтожность и посредством этого умерщвления своей непосредственной действительности стать тем, что бог в своем явлении как человек сделал объективным, представляющим собою истинную действительность. Бесконечная боль этой жертвы наисобственнойнейшей субъективности, страдание и смерть, которые в большей или меньшей степени были исключены из изображения классическим искусством или, скорее, выступали в нем лишь как страдание физическое, лишь в романтическом искусстве приобретают свою настоящую необходимость. Нельзя сказать, чтобы греки понимали смерть в ее существенном значении. Ни природное как таковое, ни непосредственность духа в его единстве с телесным не считалось ими чем-то в самом себе отрицательным, поэтому смерть была для них лишь абстрактным прехождением вне страха и ужаса, приостановкой без дальнейших неизмеримых последствий для умирающего индивидуума. Но когда субъективность в ее духовном внутри-себя-бытии обретает бесконечную важность, тогда отрицание, которое носит в себе смерть, есть отрицание самого высокого и важного; поэтому оно страшно. Оно представляет умирание души, которая тем самым может считать себя по существу отрицательной, навсегда отрезанной от счастья, абсолютно несчастной, осужденной на вечные муки. Напротив, греческая индивидуальность, рассматриваемая как духовная субъективность, не приписывает себе этой ценности; она поэтому может себе разрешить окружить смерть светлыми образами. Ибо человек испытывает страх лишь за то, что представляет для него большую ценность. Но жизнь обладает этой бесконечной ценностью для сознания лишь в том случае, когда субъект в качестве духовного, самосознательного, является единственной действительностью; в справедливом страхе он считает самого себя отринутым через смерть. Но, с другой стороны, смерть для классического искусства не приобретает того *утвердительного* значения, которое она получает в романтическом искусстве. Греки не относились серьезно к тому, что мы называем бессмертием. Лишь для позднейшей рефлексии субъективного со-

знания внутрь себя, у Сократа, бессмертие имеет более глубокий смысл и удовлетворяет ушедшую вперед потребность. Когда, например, Одиссей (Одиссея, XI, с. 482 — 491) при посещении подземного мира провозглашает Ахилла более счастливым, чем все те, которые жили до него и после него будут жить, как некогда почитавшегося людьми богоравным, а теперь властелина над умершими, то Ахилл, как известно, очень низко оценивает это счастье и отвечает: пусть Одиссей не говорит ему ни слова утешения по поводу смерти; он предпочел бы быть поденщиком и, будучи бедняком, служить за плату бедному человеку, чем царствовать здесь над всеми ушедшими из жизни мертвецами. Напротив, в романтическом искусстве смерть есть только отмирание природной души и конечной субъективности, отмирание, которое относится отрицательно только к отрицательному в самом себе. Смерть устраняет ничтожное и тем самым опосредствует освобождение духа от его конечности и раздвоенности, равно как и духовное примирение субъекта с абсолютным. Для греков утвердительной была исключительно только жизнь, соединенная с природным, внешним, земным существованием; они поэтому видели в смерти чистое отрицание, распад непосредственной действительности. В романтическом же мировоззрении она имеет значение отрицательности, т. е. отрицания отрицания, и поэтому переходит также в утвердительное как воскресение духа из его голой природности и несоответственной конечности. Боль и смерть умирающей для себя субъективности превращаются в возвращение в себя, в удовлетворение, блаженство и в то примиренное утвердительное существование, которого дух может добиться лишь через умерщвление своего отрицательного существования, в коем он отрезан от своей подлинной истины и жизни. Это основное определение касается поэтому не только того факта, что физически к человеку подступает смерть; тут есть процесс, который независимо от этого внешнего отрицания дух должен осуществить в самом себе, чтобы истинно жить.

(с) Третью сторону, относящуюся к этому абсолютному миру духа, образует человек, поскольку он не выявляет непосредственно в самом себе абсолютного и божественного начала как *божественное*, равно как и не представляет собою процесса возвышения к богу и примирения с богом, а застревает в своем собственном человеческом круге. Здесь, следовательно, содержанием служит *конечное* как таковое как со стороны духовных целей, мирских интересов, страстей, коллизий, страданий и радостей, надежд и удовлетворения, так и со стороны внешнего, природы и ее царств и наиболее разрозненных явлений. Но способ постижения этого содержания бывает, однако, *двоим*. С одной стороны, дух, утвердив себя, располагает удобно на этой почве, как в правомерной в самой себе и удовлетворяющей его стихии. В ней он лишь обнаруживает этот положительный характер и снова

отражает самого себя из нее в утвердительном своем удовлетворении и интимности. А с другой стороны, это же самое содержание низводится духом до степени чистой случайности, которая не может притязать на самостоятельную значимость, так как дух не находит в ней своего истинного существования; поэтому он приходит к единству с самим собою лишь тогда, когда разрушает для самого себя это конечное духа и природы как конечное и отрицательное.

(3) Наконец, что касается отношения всего этого содержания к способу его воплощения, то соответственно только что сказанному сначала кажется, что

(а) содержание романтического искусства, по крайней мере поскольку дело идет о божественном, очень *сужено*. Ибо, прежде всего, как выше уже указывалось, природа здесь обезбожена; моря, горы, реки и долины, источники, время и ночь, равно как и всеобщие процессы природы, потеряли свое значение по отношению к изображению и содержанию абсолютного. Создания природы не подвергаются больше символическому расширению; у них отнято определение, согласно которому их формы и деятельности способны быть чертами божественного. Ибо все великие вопросы о возникновении мира, вопросы о том, откуда идет, для чего существует и куда направляется сотворенная природа и человечество, а также все символические и пластические попытки разрешить и изобразить эти проблемы исчезли благодаря откровению бога в духе. В духовной же области пестрый, красочный мир с его классически оформленными характерами, действиями, событиями также сосредоточился в *одну* световую точку абсолютного и его вечной истории искупления. Благодаря этому все содержание концентрируется на внутренней жизни духа, на чувстве, представлении, на сердце, стремящемся к единению с правдой, ищущем и добывающем порождения, сохранения божественного в субъекте и не столько желающем осуществлять цели и предприятия в *мире* ради мира сего, сколько стремящемся иметь единственным существенным предприятием внутреннюю борьбу человека в себе и его примирение с богом; тут дело идет лишь об изображении личности и ее сохранении, равно как и о мерах, необходимых для этой цели. Героизм, который здесь может выступить на сцену, не есть героизм, дающий по своему почину законы, устанавливающий учреждения, создающий и преобразующий ситуации, а героизм покорности. Для него все уже определено и установлено высшей властью. Ему поэтому остается только задача приводить в порядок, согласно этому заранее данному закону, земные дела, применять то высшее, в себе и для себя значимое, к преднайденному миру и дать высшему силу в земных делах. Но так как это абсолютное содержание представляется сжатым в одну точку *субъективной задушевности* (*Gemüths*) и, стало быть, всякие процессы заключены во внутреннюю че-

ловеческую жизнь, то благодаря этому и круг содержания также снова бесконечно расширяется. Он разворачивается в беспредельное многообразие. Ибо хотя вышеуказанная объективная история и составляет субстанциальную сторону души, но субъект все же пронизывает ее отовсюду, изображает отдельные ее моменты или же ее самое со всеми вновь и вновь прибавляющимися человеческими чертами. Помимо того, он может еще вовлекать в себя всю ширь природы как окружение, и место, в котором проявлялся дух, может применять ее для этой великой единой цели. Благодаря этому история жизни души (*Gemüths*) становится бесконечно богатой и может оформляться многообразнейшими способами в зависимости от постоянно изменяющихся обстоятельств и ситуаций. А если человек, кроме того, еще выступает из этого абсолютного круга и начинает заниматься мирскими делами, то объем интересов, целей и чувств становится тем неизмеримее, чем глубже соответственно всему этому принципу стал дух; благодаря этому он разворачивает себя в своем раскрытии в бесконечно интенсивную полноту внутренних и внешних коллизий, разладов, разорванностей, ступеней страсти и многообразнейших стадий удовлетворения. Безусловно всеобщее внутри себя абсолютное, так как оно сознает себя в человеке, составляет внутреннее содержание романтического искусства. Таким образом, неизмеримым материалом последнего является все человечество со всем ходом его развития.

(b) Но это содержание не создается романтическим искусством *как искусством*, как это в значительной мере было в символической, а главным образом, в классической форме искусства и его идеальных богах. Оно является, как мы уже видели раньше, выступающим в качестве искусства откровенным поучением, производящим содержание истины для созерцания исключительно только в форме искусства, но содержание уже имеется налицо само по себе вне области искусства, существует в представлении и чувстве. Здесь *религия* как всеобщее сознание истины составляет существенную *предпосылку* для искусства в совершенно другой степени, чем на предшествующих стадиях; даже со стороны внешнего способа проявления она налична действительному сознанию как явление в чувственной реальности в качестве прозаического события. Поскольку содержанием откровения для духа служит вечная абсолютная природа *духа*, который отрешается от природного как такового и *принижает* последнее, то явление в непосредственном смысле этого слова получает благодаря этому такое значение, что это внешнее, поскольку оно существует и обладает бытием, остается лишь некоторым случайным миром; уходя из последнего, абсолютное концентрируется в духовное и внутреннее и только так становится само для себя истиной. Тем самым внешнее рассматривается как некий безразличный элемент, к которому дух не питает полного доверия и в котором он не имеет

прочного пребывания. Чем менее он считает достойным себя образ внешней действительности, тем менее он может искать в нем своего удовлетворения и находить себя примиренным с самим собою посредством соединения с ним.

(с) Соответственно этому принципу способ действительного оформления в романтическом искусстве со стороны внешнего явления не выходит по существу за пределы настоящей, обыденной действительности и отнюдь не уклоняется от принятия в себя этого реального существования во всей его конечной недостаточности и определенности. Здесь, следовательно, исчезла та идеальная красота, которая поднимает внешнее созерцание выше бренного и устраняет следы тленности, чтобы поставить цветущую красоту существования на место ее обычного, захирелого явления. Романтическое искусство уже больше не имеет своей целью свободную полноту жизни в наличном бытии в его бесконечной тишине и погружении души в телесное, оно не интересуется этой жизнью как таковой в ее подлиннейшем понятии, а поворачивается спиной к этим высотам красоты. Оно переплетает свое внутреннее также и со случайностью внешнего создания и дает достаточно места резко выраженным чертам некрасивого.

В романтическом искусстве перед нами, следовательно, два мира. С одной стороны, мы имеем здесь духовное царство, завершенное в себе, душу, внутри себя примиренную; она нарушает обычно прямолинейное повторение возникновения, гибели и нового возникновения, впервые превращая его в истинный круговорот, в возвращение в себя, в подлинную, подобную фениксу, жизнь духа. С другой стороны, перед нами царство внешнего как такового, освобожденного от прочно скрепляющего его соединения с духом; внешнее становится теперь целиком эмпирической действительностью, образ которой не затрагивает души. В классическом искусстве дух господствовал над эмпирическим явлением и полностью пронизывал его собою, потому что как раз в этом явлении он должен был получить полную свою реальность. Теперь же внутреннее стало равнодушным к способу оформления непосредственного мира, так как непосредственность недостойна внутреннего блаженства души. Внешне являющееся уже больше не может служить выражением внутреннего, а когда оно все-таки еще призывается к этому, то его задача — лишь доказать, что внешнее не есть то существование, которое дает удовлетворение; оно должно являться указанием на внутреннее, на сердце и чувство, как на существенный элемент. Но именно поэтому романтическое искусство дает со своей стороны также и внешнему свободно развернуться и позволяет в этом отношении какому угодно материалу вплоть до цветов, деревьев и предметов самой обычной домашней утвари становиться беспрепятственно объектом изображения даже в их природной случайности существования. Однако это содержание неразрывно связано с тем определением, что

оно как чисто внешний материал безразлично, неизменно и приобретает свою настоящую ценность только в том случае, если в нем запечатлелась душа; оно должно выражать не только нутро, но и интимные стороны души, которая, вместо того чтобы сливаться с внешним, примирена в себе с самой собою. Внутреннее в этом состоянии, доведенное до такой утонченности, представляет лишь лишенное внешности высказывание, оно как бы незримо внимает только самому себе; это — звучание без предметности и образа, реяние над водою, звучание над неким миром, который в своих инородных явлениях может только воспринимать и отражать некоторый отсвет этого внутри-себя-бытия души.

Поэтому если сформулировать одним словом отношение между содержанием и формой в романтическом искусстве, там, где оно сохраняет свою оригинальность, то мы можем сказать, что именно потому, что основным принципом романтического искусства служит все больше и больше увеличивающаяся всеобщность и не знающая остановок в работе душевная глубина, это искусство *музыкально*, а наполненное определенным содержанием, принадлежащим области представления, оно *лирично*. Лиризм для романтического искусства есть как бы стихийная основная черта; тот тон, которым говорят также и эпопея и драма и который обвеваает, как некий всеобщий аромат души, даже произведения пластических искусств, так как здесь дух и душа каждым своим созданием хотят говорить духу и душе.

Что же касается подразделения, которое мы должны установить для более подробного, развернутого рассмотрения этой третьей великой области *искусства*, то основное понятие романтического в его внутреннем разветвлении распадается на следующие три момента:

Первый круг образует *религиозное* как таковое, в котором центральным пунктом служит история искупления, жизнь, смерть и воскресение Христа. В качестве основного определения выступает здесь поворот духа, обращающегося отрицательно против своей непосредственности и конечности, преодолевающего их и этим освобождением приобретающего для самого себя свою бесконечность и абсолютную самостоятельность в своей собственной сфере.

Во-вторых, эта самостоятельность, выступающая из божественности духа внутри себя, равно как и из возвышения конечного человека к богу, входит в мирские дела. Здесь прежде всего субъект как таковой стал для самого себя утвердительным; добродетели этой утвердительной субъективности — честь, любовь, верность и смелость, цели и обязанности романтического рыцарства — для этого субъекта становятся субстанцией его сознания, равно как и смыслом его существования.

Содержание и форму *третьей* главы можно в общем обозначить как *формальную самостоятельность характера*. Теперь,

после достижения субъективностью важной для нее духовной самостоятельности, и *особенное* содержание, с которым она смыкается как со своей принадлежностью, будет разделять с нею одинаковую самостоятельность. Последняя, однако, может иметь только формальный характер, так как она не коренится в субстанциальной сердцевине ее жизни, как это было верно по отношению к кругу самой по себе сущей религиозной истины. Но и наоборот, облик внешних обстоятельств, ситуаций, переплетений событий становится свободным и независимым и приобретает поэтому характер произвольного авантюризма. В силу этого мы подучаем как конечную точку романтического вообще случайность как внешнего, так и внутреннего аспектов и распадение этих сторон, вследствие чего само искусство снимает себя и показывает, что для постижения истины сознанию необходимо приобрести более высокие формы, чем те, которые способно предложить искусство.

Первая глава

РЕЛИГИОЗНЫЙ КРУГ РОМАНТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Так как романтическое искусство в изображении абсолютной субъективности как всей истины имеет своим субстанциальным содержанием соединение духа с его сущностью, удовлетворение души, примирение бога с миром и тем самым с собою, то на этой ступени *идеал*, повидимому, впервые полностью находит свое надлежащее место. Ибо в качестве основного определения, характеризующего идеал, мы указали на блаженство и самостоятельность, удовлетворение, тишину и свободу. Конечно, мы не имеем права исключить идеал из понятия и реальности романтического искусства, но по сравнению с идеалом классическим он получает совершенно другой вид. Хотя в общих чертах мы уже наметили выше это отношение между ними, мы должны здесь с самого же начала твердо установить его более конкретное значение, чтобы уяснить основной тип романтического способа воплощения абсолютного. В классическом идеале божественное, с одной стороны, ограничено, будучи сведено к индивидуальности, а с другой стороны, душа и блаженство особенных богов всецело разлиты по их телесному образу; в-третьих, так как тут принципом является нераздельное единство индивидуума внутри себя и в его внешнем проявлении, то отрицательность внутреннего разлучения, телесной и духовной боли, жертвы собою, отречения не может выступать как существенный момент. Божественное классического искусства распадается, правда, на круг богов; оно, однако, внутри себя не разделяется на всеобщую сущность и на единичное субъективное эмпирическое явление в человеческом образе, в человеческом духе. Абсолютному как не выступающему в явлении столь же мало противостоит мир зла, греха и заблуждения;

тут нет задачи примирить эти противоположности и лишь в качестве такого примирения быть истинно действительным и божественным. Напротив, понятие абсолютной субъективности предполагает противоположность между субстанциальной всеобщностью и личностью, противоположность, осуществленное опосредствование которой заполняет субъективность ее субстанцией и поднимает субстанциальное до уровня себя знающего и волящего абсолютного субъекта. К действительности субъективности как духа относится, однако, еще более глубокий антагонизм конечного мира. Посредством снятия последнего, как конечного и примирения с абсолютным, бесконечное в своей собственной абсолютной действительности само для себя создает свою собственную сущность и только тогда представляет абсолютный дух. Проявление этой действительности в сфере и в образе человеческого духа приобретает благодаря этому в отношении к ее красоте совершенно другой смысл, чем в искусстве классическом. Греческая красота показывает, как внутреннее содержание духовной индивидуальности целиком вырастает в телесный ее облик, поступки и события; внутренняя жизнь полностью выражается во внешнем виде и блаженно в нем пребывает. Для романтической красоты, наоборот, безусловно необходимо, чтобы душа, хотя и проявляющаяся во внешнем, в то же время указывала на то, что она вернулась из этой телесности в себя и живет внутри самой себя. Поэтому на этой ступени телесное может выражать внутреннюю жизнь духа лишь постольку, поскольку оно обнаруживает, что душа находит совпадающую с ней действительность не в этом реальном существовании, а в ней самой. На этом основании красота теперь будет больше затрагивать не идеализацию объективного образа, а внутренний облик души в себе самой. Она становится красотой интимности тем способом, каким каждое содержание формируется и развивается во внутренней жизни субъекта, не удерживая внешнего в этом проникновении его духом. Так как благодаря этому теряется интерес уяснить реальное бытие до отмеченного классического единства и он сосредоточивается на противоположной цели — наваять новую красоту на самый внутренний облик духовного, — то искусство уделяет внешней стороне мало внимания. Оно принимает последнее в том виде, в каком его непосредственно преднаходит, как будто предоставляя самому этому аспекту принимать по своему усмотрению ту или другую форму. Примирение с абсолютным в романтическом искусстве представляет акт внутреннего переживания, который хотя и выявляется во внешнем, не имеет, однако, своим существенным содержанием и целью само внешнее в его реальном виде. С этим равнодушием к идеализирующему единению души и тела, в отношении к более специальной индивидуальности внешнего аспекта, выступает, главным образом, искусство, носящее характер портретного; оно не затушевывает частные черты и формы в том

виде, в каком мы их непосредственно воспринимаем, скудость природного, недостатки брэнного существования, чтобы поставить на их место более адекватное. Впрочем, и по отношению к этому роду искусства мы также все еще должны требовать некоторого соответствия. Однако определенный образ этого соответствия делается безразличным и не очищается от случайностей конечного эмпирического существования.

Необходимость указанного всеохватывающего определения романтического искусства может быть оправдана еще и с другой стороны. Классический идеал там, где он стоит на истинной высоте, завершен в себе, самостоятелен, сдержан, невосприимчив; он является отшлифованным индивидуумом, отклоняющим от себя другое. Его образ есть его собственный образ, он живет всецело в нем и только в нем; он не должен вовсе приобщаться к обыденности чисто эмпирического, случайного. Поэтому тот, кто приближается к этому идеалу как зритель, не в состоянии усвоить себе его существования как некоторую внешность, родственную его собственному явлению. Хотя образы вечных богов и человечны, они все же не принадлежат к смертным; ибо боги эти сами не подвержены недугам конечного существования, а непосредственно возвышаются над ними. Общность с эмпирическим и относительным порвана. Напротив, бесконечная субъективность, абсолютное романтического искусства не погружено в свое явление, оно — внутри себя и именно вследствие этого имеет свое внешнее не для себя, а для других, как некий отпущенный на свободу, предоставленный на произвол всем и каждому внешний аспект. Далее, это внешнее должно вступить в облик обыденной жизни, эмпирически-человеческого существования, так как здесь бог сам нисходит в конечное, брэнное существование, дабы опосредствовать и примирить абсолютную противоположность, заключающуюся в понятии абсолютного. Благодаря этому и эмпирический человек обретает некоторый аспект, открывающий перед ним некое сродство, некий пункт связи, благодаря чему он сам в своей непосредственной природности с доверием подходит к себе, ибо внешний облик не отпугивает его классической суровостью по отношению к частному и случайному, а предлагает его взору то, чем он сам обладает, или то, что он знает и любит в другом, находящемся в его окружении. Этим-то родным в привычном доверчиво и манит нас извне романтическое искусство. Но так как принесенное в жертву обыденности внешнее самим фактом жертвы получает своей задачей указывать на душевную красоту, на высокое интимное переживание, святость души, то оно вместе с тем призывает нас погрузиться во внутреннюю жизнь духа, его абсолютное содержание и усвоить себе это сокровенное.

Наконец, в этой отдаче себя заключается вообще та общая идея, что в романтическом искусстве бесконечная субъектив-

ность не одинока внутри себя, подобно греческому богу, живущему внутри себя вполне завершенным в блаженстве своей отрешенности, а что она выходит за свои пределы, вступая в отношение к другому, которое, однако, принадлежит ей; в нем она снова находит себя самое и остается в единстве у самой себя. Это ее пребывание в единстве в ее другом и составляет подлинное прекрасное содержание романтического искусства, его идеал, который своей формой и своим явлением имеет по своему существу внутреннюю жизнь и субъективность, душу, чувство. Романтический идеал выражает поэтому отношение к другому духовному, которое находится в такой связи с внутренней жизнью, что только лишь в этом другом душа живет интимно с самой собой. Эта жизнь внутри в некоем другом как чувство представляет интимность, задушевность любви.

Поэтому мы можем сказать, что *любовь* есть общее содержание романтизма в его религиозной сфере. Однако свое истинно идеальное оформление любовь получает лишь тогда, когда она выражает *утвердительное* непосредственное примирение духа. Но до того, как мы получим возможность рассмотреть эту ступень наиболее прекрасного идеализованного удовлетворения, мы должны сначала обозреть процесс *отрицательности*, в который вступает абсолютный субъект как преодоление конечности и непосредственности своего человеческого явления; этот процесс разворачивается в жизни, страдании и смерти бога за мир и человечество ради возможного его примирения с богом. С другой стороны, мы имеем человечество, которое в свою очередь также должно проделывать тот же самый процесс в обратном порядке, дабы в самом себе осуществить возможность этого примирения. Посредине между этими ступенями, где центральным пунктом служит *отрицательный* аспект чувственного и духовного вхождения в смерть и гроб, находится выражение *утвердительного* блаженства удовлетворения, которое в этом круге принадлежит к прекраснейшим предметам искусства.

Для более строгого расчленения нашей первой главы мы должны поэтому пройти три различные сферы.

Во-первых, историю искупления, совершенного Христом; нам надо рассмотреть моменты абсолютного духа, воплощенные в самом боге, поскольку он сделался человеком, обладает действительным существованием в мире конечности и его конкретных отношениях и в этом сначала единичном существовании выявляет само абсолютное.

Во-вторых, нам предстоит рассмотреть любовь в ее положительном образе как примиренное чувство человеческого и божественного: святое семейство, материнскую любовь Марии, любовь Христа и любовь учеников.

В-третьих, общину, дух божий, явленный в человечестве благодаря обращению души и умерщвлению природности и ко-

нечности и вообще в силу обращения человечества к богу, обращения, в котором покаяния и мученичества первоначально служат опосредствованием соединения человека с богом.

1. История искупления Христа

Примирение духа с самим собою, абсолютная история, процесс истинности доводится до созерцания и достоверности посредством появления бога в мире. Простым содержанием этого примирения служит слияние воедино абсолютной сущности и единичной человеческой субъективности; некий единичный человек есть бог, и бог есть некий единичный человек. Из этого следует, что человеческий дух в себе (*an sich*) по своему понятию и сущности есть истинный дух. Благодаря этому каждый отдельный субъект как человек имеет своим бесконечным предназначением быть целью бога и находиться в единстве с ним и приобретает, таким образом, бесконечную важность. Но в связи с этим человеку предъявляется также требование, чтобы он сообщил действительность этому своему понятию, которое сначала есть лишь некое «в себе», т. е. поставил целью своего существования соединение с богом и достигнул ее. Если он исполнил это свое предназначение, то он является внутри себя свободным, бесконечным духом. Он этого может добиться лишь постольку, поскольку указанное единство представляет первоначальное, — вечную основу самой человеческой и божественной природы. Конечная цель есть вместе с тем в себе и для себя сущее начало, предпосылка романтического религиозного сознания, состоящая в том, что сам бог есть человек, плоть, что он стал этим единичным субъектом. В нем поэтому примирение не остается только неким чистым «в себе», известным лишь по *понятию*, а предстает чувственному созерцательному сознанию как *объективно* существующее в качестве такого-то единичного действительно существующего человека. Важен этот момент *единичности*, дабы каждый отдельный человек имел в ней созерцание своего примирения с богом, которое в себе и для себя является не только чистой возможностью, но и действительностью и ради этого должно проявиться как реально осуществленное в этом одном субъекте. Однако поскольку единство как духовное примирение противоположных моментов не представляет лишь непосредственное бытие воедино, то в этом одном субъекте должен осуществиться как история этого субъекта также тот процесс духа, благодаря которому сознание только и становится истинным духом. Эта история, совершающаяся в отдельном человеке, содержит в себе только то, чего мы уже коснулись выше, а именно то, что единичный человек совлекает с себя свою единичность телесно и духовно, т. е. страдает и умирает; содержит, однако, наоборот, и то, что он через боль смерти возникает из смерти, воскресает

как возвеличенный бог, как действительный дух; хотя он теперь и вступил в существование как такой-то единичный субъект, однако столь же существенно он поистине бог лишь как дух в своей общине.

(а) Эта история составляет основной предмет религиозного романтического искусства, предмет, для которого, однако, искусство, взятое чисто как искусство, становится в известной степени чем-то излишним. Ибо основное заключается здесь во внутренней достоверности, в чувстве этой вечной истины и представлении о ней в вере, дающей себе свидетельство истины, взятой сама по себе и благодаря этому перемещаемой во внутренний мир представлений. Глубокая вера состоит именно в непосредственной достоверности, что в представлении о моментах этой истории человек имеет перед своим сознанием самое *истину*. Но если дело идет о сознании истины, то *красота* явления и изображения оказывается чем-то второстепенным и более или менее безразличным, ибо истина существует для сознания также и независимо от искусства.

(b) С другой стороны, следует, однако, сказать, что религиозное содержание одновременно заключает внутри самого себя момент, благодаря которому оно не только делает себя доступным для искусства, но в известном отношении также и *нуждается* в нем. В религиозном представлении романтического искусства, как уже многократно упоминалось, само содержание влечет за собою доведение антропоморфизма до крайней степени. Именно это содержание имеет своим центральным пунктом сомнута́бсolutного и божественного с действительно созерцаемой и потому являющейся также и внешне, телесно, человеческой субъективностью; оно необходимо должно изображать божественное в этой его единичности, связанной со скудостью природы и конечным способом явления. В этом отношении искусство доставляет созерцающему сознанию для явления бога специальное наличие отдельного действительного облика, а также и конкретный образ внешних черт событий, где разворачиваются рождение Христа, его жизнь и страдания, смерть, воскресение, вознесение на небо и пребывание одесную бога. Таким образом, вообще только в искусстве мимолетное, исчезнувшее действительное явление бога повторяется во все возобновляющейся длительности.

(с) Но поскольку в этом явлении подчеркивается то обстоятельство, что бог по существу есть отдельный субъект, исключаящий все другие субъекты, и что он представляет собою не только вообще единство божественной и человеческой субъективности, но единство, являющееся как вот этот человек, то здесь в искусстве в силу самого содержания снова обнаруживаются все аспекты случайности и частности внешнего конечного существования, от которых красота очистилась на высоте классического идеала. Все то, что свободное понятие прекрасного удалило из себя как

несоответственное, все неидеальное здесь необходимо принимается и доводится до созерцания в качестве момента, происходящего из самого содержания.

(а) Поэтому если часто избирают предметом изображения личность Христа как таковую, то художники, стремившиеся сделать из Христа идеал в смысле и по образцу идеала классического, совершали огромную ошибку. Ибо классические изображения головы и фигуры Христа являют нам, правда, серьезность, спокойствие и достоинство. Однако Христос должен обладать, с одной стороны, внутренней жизнью и безусловно всеобщей духовностью, а с другой, субъективной личностью и единичностью, а между тем и то и другое противоречит выражению блаженства в чувственном человеческом образе. Связать вместе эти два конечных полюса выражения и формы в высшей степени трудно; в особенности живописцы всегда оказывались в затруднении, выходя за пределы традиционного типа. В изображении таких голов должны находить себе выражение серьезность и глубина сознания, но черты и формы лица и фигуры должны так же мало посылать характер одной только идеальной красоты, как и сбиваться в сторону низкого и уродливого или возноситься к чистому благородству как таковому. Лучше всего в отношении внешней формы придерживаться середины между частным природным и идеальной красотой. Правильно ухватить эту надлежащую середину трудно, и как раз в этом может преимущественно проявляться умение, чутье и ум художника. Вообще говоря, в изображениях всего этого круга, если отвлечься от содержания, принадлежащего области веры, остается больше, чем в классическом идеале, простора для субъективного творчества художника. В классическом искусстве художник хочет в формах самого тела, в строе человеческой фигуры непосредственно изобразить духовное и божественное. Поэтому телесные формы в их отступающих от обычного и конечного видоизменениях и составляют один из основных аспектов интереса, вызываемого произведением. В круге, рассматриваемом нами теперь, образ остается обычным, знакомым, его формы до известной степени безразличны, представляют нечто частное, которое может быть таким или иным; образ может трактоваться тут весьма свободно. Преобладающую долю интереса вызывает поэтому, с одной стороны, способ, каким художник добивается того, чтобы сквозь это обычное и знакомое все же проглядывало духовное и наиболее сокровенное, как само это духовное. С другой стороны, важны субъективное исполнение, технические средства и мастерство, с помощью которых художник оказался в состоянии запечатлеть в своих образах духовную жизненность и сообщить им наглядность и ощутимость самого что ни на есть духовного. —

β) Что же касается дальнейшего содержания, то оно состоит, как мы только что видели, в абсолютной, проистекающей из са-

мого понятия духа, истории, которая делает объективным обращение телесной и духовной единичности к ее сущности и всеобщности. Ибо примирение единичной субъективности с богом выступает не как непосредственная гармония, а как гармония, возникающая только из бесконечной боли, отдачи себя, самопожертвования, умерщвления конечного, чувственного и субъективного. Конечное и бесконечное здесь связаны воедино, и примирение в его истинной глубине, интимности и силе опосредствования обнаруживается лишь через величие и суровость противоположности, которая должна найти свое разрешение. Вследствие этого вся острота, весь диссонанс страдания, мук, скорби, в которые вовлекает такая противоположность, входит в природу самого духа; его абсолютное удовлетворение является здесь содержанием.

Этот процесс духа, взятый сам по себе, представляет вообще сущность, понятие духа, и поэтому содержит в себе определение, что он есть для сознания *всеобщая история*, которая должна повторяться в каждом индивидуальном сознании. Ибо именно сознание, как сознание множества единичных людей, является реальностью и существованием всеобщего духа. Но так как дух своим существенным моментом имеет действительность в индивидууме, то сначала эта всеобщая история сама протекает только в образе *одного* единичного человека; относительно него она представляет собою его собственную историю, историю его рождения, страдания, смерти и его возвращения из смерти, и, однако, в этой единичности она сохраняет вместе с тем значение истории самого всеобщего абсолютного духа.

Подлинным поворотным пунктом в этой жизни бога является совлечение его единичного существования как вот *этого* человека, история страстей господних, его страдания на кресте, Голгофа духа, смертные муки. Так как здесь само содержание требует, чтобы внешнее телесное явление, непосредственное существование как индивидуум, показало себя в боли своей отрицательности как отрицательное, дабы дух посредством принесения в жертву чувственного и субъективной единичности достиг своей истины и своего неба, то эта сфера изображения больше всего отдалается от классического пластического идеала. С одной стороны, земное тело и вообще немощь человеческой природы возвышены и почтены тем, что сам бог является в этом теле, но, с другой стороны, это человеческое и телесное как раз берется здесь как отрицательное и показывается в своем страдании, между тем как в классическом идеале оно не теряет нерушимой гармонии с духовным и субстанциальным. Христос, подвергшийся бичеванию, обвитый терновым венцом, несущий крест к лобному месту, пригвожденный к кресту, умирающий в муках страдальческой, медленной смертью, не может быть изображен в формах греческой красоты. В этих ситуациях более высоким является

внутренняя святость, глубина сокровенной жизни, бесконечность скорби как вечный момент духа, терпение и божественный покой.

Дальнейший круг, обрамляющий этот образ, составляют отчасти друзья и отчасти враги. Друзья также не идеалы, но по своему понятию частные индивидуумы, обыкновенные люди, которых дуновение духа ведет ко Христу. Враги же, обращающиеся против бога, осуждающие его, осмеивающие, мучающие, пригвождающие его к кресту, представляются внутренне злыми. Представление о внутренней их испорченности и враждебности к богу ведет к тому, что с внешней стороны они изображаются противными, грубыми, варварскими, свирепыми и безобразными. Во всех этих отношениях здесь по сравнению с классической красотой некрасивое выступает как необходимый момент.

(γ) Процесс смерти должен, однако, рассматриваться в божественной природе только как промежуточный переход, через который осуществляется примирение духа с собой и утвердительно смыкаются те аспекты божественного и человеческого, безусловно всеобщего и являющейся субъективности, об опосредствовании которых здесь идет речь. Это утверждение, которое вообще есть основа и первоначальное, должно поэтому проявляться также таким положительным образом. В качестве ситуаций в истории Христа, представляющих к этому удобный повод, можно указать, главным образом, воскресение и вознесение, кроме того, те или иные моменты, в которых Христос выступает как учитель. Но здесь возникает главное затруднение, в особенности для искусства изобразительного. Ибо тут отчасти должно быть изображено духовное как таковое в его внутренней жизни, отчасти же должен быть показан абсолютный дух, который в своей бесконечности и всеобщности утвердительно приводится в единство с субъективностью и поднят выше непосредственного существования, и, однако, еще в телесном и внешнем надо сделать наглядным и ощутимым все выражение его бесконечности и сокровенности.

2. Религиозная любовь

Дух в себе и для себя не является как дух непосредственно предметом искусства. Его высшее действительное примирение в себе может быть только примирением и удовлетворением в сфере духа как таковой. Последняя в своем чисто идеализированном элементе не поддается художественному выражению, поскольку абсолютная истина стоит выше видимости прекрасного, которая не в состоянии отрешиться от почвы чувственного и являющегося. Но если дух в своем утвердительном примирении посредством искусства должен получить *духовное* существование, в котором он не только познается как чистая мысль, как идеализованное, а его могут чувствовать и созерцать, то нам остается только интимная область духа, душа, чувство как единственная форма,

удовлетворяющая двойственному требованию духовности, с одной стороны, постигаемости и изобразимости средствами искусства, — с другой. Эта сфера интимного, которая одна только соответствует понятию удовлетворенного в себе свободного духа, есть *любовь*.

(а) В любви, взятой со стороны *содержания*, как раз заключаются те моменты, на которые мы указывали, как на основное понятие абсолютного духа: примиренное возвращение из своего другого к самому себе. Это другое, представляя собою такое другое, в котором дух остается у самого себя, само в свою очередь может быть лишь духовным, духовной личностью. Истинная сущность любви состоит в том, чтобы отказаться от сознания самого себя, забыть себя в другом я и, однако, в этом же исчезновении и забвении впервые обрести самого себя и обладать самим собою. Это опосредствование духа с собою и восполнение его до целостности представляет абсолютное, однако, не таким, скажем, образом, что абсолютное как лишь единичная и вследствие этого конечная субъективность смыкается с самим собою в некоем другом конечном субъекте, а так, что содержанием опосредствующей себя с собою в другой субъективности служит здесь само абсолютное—дух; последний лишь в другом духе есть знание и воление себя как абсолютного и удовлетворен этим знанием.

(b) Говоря точнее, это содержание как любовь имеет *форму* концентрированного в себе чувства, которое, вместо того чтобы раскрывать для себя свое содержание, привести его в сознание согласно его определенности и всеобщности, скорее наоборот, непосредственно сжимает его ширь и неизмеримость до простой душевной глубины, не разворачивая для представления во всех его направлениях богатства, в нем заключенного. Благодаря этому то же самое содержание, которое в своей чисто-духовно запечатленной всеобщности не поддавалось бы художественному воплощению, снова становится уловимым для искусства в этом субъективном существовании как чувство. Ибо, с одной стороны, при нераскрытой глубине, характерной для души, содержание это не обязано развернуться до полнейшей ясности, в то время как, с другой стороны, оно получает от этой формы элемент, созвучный искусству. В какой бы мере душа, сердце, чувство ни оставались духовными и внутренними, они все же всегда еще сохраняют связь с чувственным и телесным. Посредством самой телесности, взглядом, чертами лица или еще более одухотворенно, посредством тона и слова, они всегда могут возвещать и во вне о самых интимных сторонах жизни и существовании духа. Но внешнее сможет выступать здесь лишь таким образом, что оно будет призвано выразить само это глубочайшее нутро в его внутреннем душевном переживании.

(c) Если в качестве понятия идеала мы выставим примирение внутреннего с его реальностью, то мы можем обозначить любовь

как *идеал* романтического искусства в его религиозном круге. Она — *духовная* красота как таковая. Классический идеал тоже являл опосредствование и примирение духа с его другим. Но там «другим» духа была пронизанная им наружность, телесный его организм. Напротив, в любви другое по отношению к духовному не представляет что-то природное, а само есть некое духовное сознание, другой субъект. Благодаря ему дух оказывается реализованным для самого себя в своем достоянии, в своем наисобственнейшем элементе. Таким образом, любовь в этом утвердительном удовлетворении и в успокоенной внутри себя блаженной реальности является идеальной, но всецело *духовной* красотой, которая благодаря характеру своей интимной жизни может выразить себя только в интимной области и, говоря точнее, как интимная сторона души. Ибо дух, наличный для себя в *духе* и в нем непосредственно достоверно о себе знающий, имеет в силу этого материалом и почвой своего существования само духовное, существует внутри себя, интимен и более близок к интимному чувству любви.

(а) Бог — это любовь, поэтому и глубочайшее его существо должно быть постигаемо и воплощено в Христе, в этой соответственной искусству форме. Но Христос представляет, однако, божественную любовь, в качестве объекта которой оказывается, с одной стороны, сам бог в его не имеющей явления сущности, а с другой стороны, долженствующее быть искупленным человечество. Таким образом, в нем может обнаружиться не столько растворение некоего субъекта в другом определенном субъекте, сколько идея любви в ее всеобщности, абсолютное, дух истины в стихии и в форме чувства. Вместе со всеобщностью ее предмета обобщается также и выражение любви, в котором тогда субъективная концентрация сердца и души не становится главным; так и у греков (хотя и в совершенно другом смысле) в древнем титаническом Эросе и в Венере Урании главную роль играет преимущественно всеобщая идея, а не субъективный аспект индивидуального облика и чувства. Лишь в том случае, когда Христос в изображениях романтического искусства понимается вместе с тем как нечто большее, чем единичный углубленный в себя субъект, выступает также и выражение любви в субъективной интимности, хотя все-таки всегда возвышаемой и несомой всеобщностью своего содержания.

(β) Наиболее доступной для искусства в этом круге является любовь Марии, *материнская любовь*, наиболее удавшийся предмет религиозной романтической фантазии. Более всех других реальная, человеческая, она, однако, совершенно духовна, не таит в себе заинтересованности и нужды вожделений, не чувственна и все же явлена; она представляет собой абсолютно удовлетворенную блаженную интимность (*Innigkeit*). Она — любовь без желаний, но не дружба, ибо дружба, как бы она ни была

полна задушевности, все же требует содержания, существенного дела (Sache) как объединяющей цели. Напротив, материнская любовь, хотя тут нет одинаковых целей и интересов, имеет непосредственную опору в естественных отношениях. Но здесь любовь матери не ограничивается также и этой природной стороной. Мария в ребенке, которого она носила под своим сердцем, которого она родила в муках, вполне знает и ощущает самое себя. Это же дитя, кровь от ее крови, стоит, с другой стороны, также и выше ее, однако это высшее принадлежит ей и составляет тот объект, в котором она забывает и сохраняет самое себя. Естественная, задушевная глубина внутреннего чувства (Naturinnigkeit), присущая материнской любви, тут полностью одухотворена; она имеет своим подлинным содержанием божественное, но это духовное самым удивительным образом незаметно и бессознательно проникнуто природным единством и человеческим чувством. Это — блаженная *материнская любовь* и любовь лишь *одной* матери, которая с самого начала испытывала это счастье. Правда, и эта любовь также не без боли, однако здесь боль — это лишь скорбь об утрате, сетование о страдающем, умирающем, умершем сыне; она не превращается, как мы это увидим на позднейшей ступени развития, во что-то несправедливое, в мучения, вызванные извне, или в бесконечную борьбу с грехом, в терзание и самоистязание. Такая глубина внутреннего чувства, такая интимность являет здесь духовную красоту, идеал, человеческое отождествление человека с богом, духом, истиной. Это — чистое забвение, полнейшее отречение от самого себя, которое все же в этом забвении с самого начала едино с тем, во что оно погружается, и теперь чувствует с блаженным удовлетворением это совместное существование.

Материнская любовь, этот *образ*, подобный духу, так прекрасно заступает в романтическом искусстве место самого духа потому, что дух постигается искусством только в форме чувства, а чувство единства отдельного человека с богом всего первоначальнее, всего реальнее, всего живее представлено только в материнской любви мадонны. Эта любовь необходимо должна получить место в искусстве, если в изображении этого круга должно быть идеальное, утвердительное, удовлетворенное примирение. Было поэтому такое время, когда материнская любовь святой девы относилась вообще к самому что ни на есть высокому и святому, почиталась и изображалась как это высшее. Но если дух приходит к сознанию себя в собственной своей стихии, независимо от всякой эмоциональной природной основы, то и свободным путем к истине может рассматриваться только свободное от такой основы духовное опосредствование. В протестантизме вследствие этого высшей истиной стал не культ Марии в искусстве и вере, а святой дух и внутреннее опосредствование духа.

(γ) Наконец, *в-третьих*, утвердительное примирение духа как чувство проявляется в учениках Христа, в женщинах и в друзьях, следовавших за ним. Это по большей части люди, под руководством божественного друга, благодаря дружбе, учению, проповедям Христа преоборвавшие суровость идей христианства, не испытав внешней и внутренней муки обращения. Они завершили эту идею, овладели ею и самими собою и глубоко укрепились в ней. Им, правда, недостает вышеуказанного непосредственного единства и интимности материнской любви, но связующим звеном все же еще остается присутствие Христа, привычка к совместной жизни и непосредственное веяние духа.

3. Дух общины

Что касается перехода в последнюю сферу этого круга, то мы можем связать его рассмотрение с тем, что было уже сказано, когда мы говорили об истории Христа. Непосредственное существование Христа как вот этого отдельного человека, который является богом, полагается снятым, т. е. в самом явлении бога как человека обнаруживается, что истинной реальностью бога служит не непосредственное существование, а дух. Реальностью абсолютного как бесконечной субъективности служит лишь сам дух; бог наличен лишь в знании, в стихии внутренней жизни. Вот почему это абсолютное существование бога как столько же целиком идеализованной, сколько и субъективной *всеобщности* не ограничивается этим единичным человеком, который в своей истории воплотил примирение человеческой и божественной субъективности. Абсолютное существование бога расширяется до примиренного с богом человеческого сознания и вообще до *человечества*, существующего в качестве многих единичных людей. Однако взятый сам по себе как единичная личность человек непосредственно не божествен. Напротив, он представляет конечное и человеческое. Лишь постольку, поскольку человек себя действительно полагает как отрицательное, как то, что он и есть в себе (*an sich*), и, таким образом, снимает себя как конечное, он достигает примирения с богом. Только благодаря этому избавлению от немощей, присущих конечному, человечество утверждает себя как существование абсолютного духа; как дух общины, в котором совершается единение человеческого и божественного духа внутри самой человеческой действительности в качестве реального опосредствования того, что в себе (*an sich*), согласно понятию духа, находится изначально в единстве.

По отношению к этому новому содержанию романтического искусства основные формы, приобретающие существенное значение, можно расчленить следующим образом.

Единичный субъект, который, будучи разлучен с богом, живет в грехе и борьбе непосредственности, в нужде конечного,

связан бесконечным предопределением достигнуть примирения с собою и с богом. Но поскольку в истории искупления Христа отрицательность непосредственной единичности оказалась существенным моментом духа, то единичный субъект получает возможность возвыситься к свободе и миру в боге только посредством обращения природного к конечной личности.

Это снятие конечности выступает здесь трояким образом.

Оно выступает, *во-первых*, как *внешнее* повторение истории страстей, которое становится действительным телесным страданием, — мученичество.

Во-вторых, обращение перемещается во внутрь души как *внутреннее* опосредствование раскаянием, покаянием и обращением.

Наконец, *в-третьих*, явление божественного в земной действительности толкуется в том смысле, что обычное течение природы и естественная форма прочих происшествий снимаются, чтобы дать проявиться откровению могущества и присутствия божественного, благодаря чему формой изображения становится чудо.

а) Мученики

Ближайшее проявление, в котором дух общины обнаруживает свое действие в человеческом субъекте, состоит в том, что человек в самом себе отражает, как в зеркале, блеск божественного процесса и делает себя неким новым существованием вечной истории бога. Здесь снова исчезает выражение упоминавшегося раньше непосредственного утвердительного примирения, так как человек должен завоевать впервые это примирение только через снятие своей конечности. Поэтому тут повторяется во всех отношениях в более сильной мере то, что являлось центральным на первой ступени, так как отсутствие соответствия и достоинства человечества является той предпосылкой, уничтожение которой признается высшей и единственной задачей.

(а) Подлинным содержанием этой сферы служит поэтому перенесение жестокостей, равно как и собственное добровольное отречение, жертвы, лишения, цель которых — в испытании всякого рода лишений — идти навстречу страданиям, пыткам, мукам, дабы дух преображался внутри себя и чувствовал себя в единстве удовлетворенным, блаженным в своем небе. Эта отрицательная сторона страдания становится в мученичестве самоцелью, и степень преображения измеряется омерзительностью того, что человек перестрадал, и ужасом того, чему он себя подверг. Первым же, что при еще не наполненной внутренней жизни может быть подвергнуто отрицанию в субъекте для ухода от мира и святости, служит природное существование человека, его жизнь, удовлетворение ближайших, необходимых для существования потребностей. Главным предметом этого круга служат поэтому

телесные мучения, которые отчасти причиняются верующему врагами и преследователями веры, побуждаемыми ненавистью и мстительностью, отчасти же предпринимаются для искупления грехов по собственному побуждению, отвлекаясь от всех прочих обстоятельств. И то и другое человек в своем фанатическом терпении приемлет здесь не как несправедливость, а как благодать. Только благодаря ей можно сломить жестоковейность признанных по природе своей греховными плоти, сердца и души и достигнуть примирения с богом.

Поскольку в таких ситуациях обращение внутреннего может находить свое воплощение только в отвратительных истязаниях внешнего, то это легко может оскорблять чувство красоты; поэтому предметы этого круга представляют очень опасный для искусства материал. Ибо, с одной стороны, индивидуумы как действительные отдельные индивидуумы должны быть запечатлены в гораздо большей степени, чем мы это требовали для истории страстей христовых, печатью бренного существования, и изображаться со всеми слабостями, недостатками, свойственными всему земному и природному; с другой стороны, мучения и неслыханные ужасы, изувечения и искалечения членов тела, его истязания, действия палачей, обезглавление, поджаривание, сожжение, погружение в кипящее масло, колесование и т. д., взятые сами по себе, являются безобразными, противными, отвратительными внешними фактами. Они настолько далеки от красоты, что здоровое искусство не должно было выбирать их предметом изображения. Сам по себе способ трактовки этих предметов художником по своему исполнению может быть превосходным, но в этом случае интерес, вызываемый превосходным исполнением, всегда относится только к субъективному аспекту, который, хотя и может представляться отвечающим художественным требованиям, все же тщетно старается привести в согласие со своей завершенностью неподходящий материал.

(β) Изображение этого отрицательного процесса нуждается поэтому еще в некотором другом моменте, который возвышается над этими терзаниями тела и души и обращается в сторону утвердительного примирения. Это — внутреннее примирение духа, приобретаемое как цель и результат перенесенных ужасов. С этой стороны мученики являются хранителями божественности, отстаивающими ее против грубой внешней силы и варварства неверия. Ради царствия небесного они претерпевают боль и смерть, поэтому и в них должны обнаружиться это мужество, сила, стойкость и воодушевление. Однако и эта внутренняя глубина (*Innigkeit*) веры и любви в ее духовной красоте представляет собою не духовное здоровье, проникающее собою тело, а некоторое выстраданное внутреннее переживание, или же это — глубина души, выражающаяся в страдании и даже в экстатическом преображении все еще содержащая в себе боль как под-

линно существенный момент. Живопись в особенности часто делала предметом своего изображения такого рода благочестие. В этих случаях главная ее задача заключается в том, чтобы выразить просто в чертах лица, во взоре и т. д., наперекор терзаниям плоти, блаженство мучеников как безропотную преданность богу, преодоление физических страданий, удовлетворение от достижения и оживание божественного духа во внутренней жизни субъекта. Напротив, когда скульптура хочет представить нашему взору аналогичное содержание, то она менее способна изобразить столь одухотворенно концентрированную глубину чувства (Innigkeit); она поэтому вынуждена подчеркивать страдальчески искаженные черты, поскольку последние более отчетливо выступают в теле.

(γ) *В-третьих*, аспект самоотречения и терпения затрагивает на этой ступени не только природное существование и непосредственную конечность, а доводит направленность души к небесному до такой крайности, что человеческое и мирское вообще отодвигается на задний план и пренебрегается даже в тех случаях, когда оно само по себе носит нравственный и разумный характер. Чем больше дух, наполняющий здесь жизнью идею своего обращения, остается пока еще необразованным, тем более варварски и абстрактно обращается он со своей концентрированной силой благочестия против всего того, что противостоит как конечное этой простой внутренней бесконечности религиозности, против всякого определенного чувства человечности, против многосторонних нравственных склонностей, отношений, связей и сердечных обязанностей. Ибо нравственная жизнь в семье, узы дружбы, крови, любви, государства, профессии — все это принадлежит к мирскому, а мирское, поскольку оно здесь еще не проникнуто абсолютными представлениями веры и не развито до единства и примирения с этими представлениями, рисуется верующей душе с ее отвлеченной глубиной внутреннего чувства в себе ничтожным и в силу этого враждебным и вредным благочестию и не принимается в круг ее чувств и обязанностей. Нравственный организм человеческого мира не уважается еще и потому, что его стороны и обязанности еще не признаны как необходимые, правомерные звенья в цепи внутри себя разумной действительности; в последней, правда, ни одна сторона не должна разбухать до изолированной самостоятельности, но ее надо также сохранить и не приносить в жертву. В этом отношении само религиозное примирение остается здесь как бы *абстрактным* и обнаруживается в простом внутреннем переживании как некая интенсивность веры, лишенной экстенсивности, как благочестие одинокой души, еще не достигшей всестороннего развернутого доверия к своим силам и проницательной, все охватывающей уверенности в самой себе. Если сила такой души наперекор мирскому, рассматриваемому только как отрицатель-

ное, твердо стоит на своем и насильственно отрешается от всех человеческих уз, хотя бы и изначально самых прочных, то это—грубость духа и варварская мощь абстракции, которые должны нас отталкивать. Мы можем, следовательно, исходя из нашего теперешнего сознания, почитать и высоко ценить в такого рода изображениях этот зародыш религиозности, но если благочестие заходит так далеко, что мы видим его насилие над тем, что в самом себе разумно и нравственно, то мы не в состоянии симпатизировать такому фанатизму святости. Больше того, этот вид отречения нам должен даже казаться безнравственным и противным религиозности, так как он отвергает, разрушает и попирает то, что само по себе правомерно и свято. Существует много легенд, рассказов и поэм на эту тему. Например, сюда относится рассказ о человеке, полном любви к своей жене и семье и в свою очередь любимом ими; он покидает свой дом и странствует. Когда он, наконец, возвращается под видом нищего, то не открывается своей семье. Ему дают милостыню и из жалости указывают для пребывания уголок под лестницей. Так живет он в продолжение двадцати лет в своем доме, принимает к сердцу печаль своей семьи о нем и открывается лишь перед смертью.—Перед нами отвратительное упорство фанатизма, которое нам рекомендуют почитать как святость. Эта настойчивость в отречении может нам напомнить о тех нелепых истязаниях, которым также добровольно подвергают себя индусы для религиозных целей. Однако претерпевания индусов носят совершенно другой характер. Там человек старается достигнуть оцепенения и отсутствия сознания; здесь же *боль*, нарочитое сознание, и ощущение боли являются подлинной целью. Она может быть достигнута, как рассчитывают, в тем более чистом виде, чем более страдание связано с сознанием ценности того, от чего отрекаются, с любовью к нему и с непрерывным созерцанием отречения. Чем богаче сердце, подвергающее себя таким испытаниям, чем больше благородного достоинства оно внутри себя носит и все же считает себя вынужденным осудить это достоинство как ничтожное и заклеймить его как грех, тем тяжелее ощущается отсутствие примирения; так возникают подчас чудовищные судороги и величайший разлад. Человек чувствует себя, как дома, только в умопостигаемом мире, а не в мирском мире как таковом, и потому не обращает внимания также и на сами по себе законные сферы и цели этой определенной действительности. Хотя он всей душой пребывает в них и связан с ними, он все-таки рассматривает это нравственное как что-то отрицательное по отношению к его абсолютному предназначению. Такой человек кажется нам сумасшедшим как в его страданиях, им же созданных, так и в смиренной его покорности, так что мы не можем ни чувствовать к нему сострадания, ни почерпнуть в его примере возвышающих нас сил. Такого рода поступкам нехватает содержательной,

значимой цели, ибо то, чего они достигают, лишь совершенно субъективно, это — цель единичного человека для самого себя, для спасения своей души, *своего* блаженства. Но ведь лишь немногих интересует, обретает ли этот человек блаженство или нет.

б) Внутреннее покаяние и обращение

Противоположный способ изображения в той же сфере отвлекается, с одной стороны, от внешних мук тела, а с другой, от отрицательной направленности против самого по себе правомерного в мирской действительности; он получает благодаря этому в отношении как содержания, так и формы почву, более соответственную идеальному искусству. Этой почвой является обращение *внутреннего*, которое теперь выражается единственно только в его *духовной* боли, в его обращении сердца. Благодаря этому здесь, во-первых, отпадают постоянно повторяющиеся жестокие и отвратительные истязания тела; во-вторых, варварская душевная религиозность уже не восстает упорно против нравственной человечности, чтобы, придерживаясь абстракции своего чисто интеллектуального удовлетворения, насильственно попереть ногами всякий другой род наслаждения в боли абсолютного отречения; она восстает только против того, что на самом деле греховно, преступно и дурно в человеческой природе. Существует великая уверенность, что вера, эта направленность духа внутри себя на бога, способна превратить совершившееся деяние в нечто чуждое субъекту даже в том случае, когда оно представляет грех и преступление, что она может превратить его в несовершившееся, отмыть его. Этот возврат от злого, абсолютно отрицательного, осуществляющийся в субъекте после того как субъективные воля и дух сами отвергли и уничтожили себя как злое начало, которым они были раньше, это возвращение к положительному, укрепляющееся теперь внутри себя как подлинно действительное, — наперекор прежнему существованию в грехе, — есть истинно бесконечная мощь религиозной любви, присутствие и действительность абсолютного духа в самом субъекте. Чувство силы, стойкость собственного духа, побеждающего зло при посредстве бога, к которому он обращается; и поскольку он опосредствует себя с богом, знающего себя с ним воедино, доставляет вслед затем удовлетворение и блаженное чувство созерцания бога как абсолютно другого, чем грехи бренной жизни. Вместе с тем я знаю, что это бесконечное тождественно со мною как вот таким-то субъектом, что я нахожу в себе это самосознание бога как мое Я, мое самосознание, и что это столь же достоверно, как достоверен я для самого себя. Такого рода обращение происходит, разумеется, всецело внутри души и поэтому принадлежит скорее области религии, чем области искусства. Однако, так как этот подвиг обращения совершает по преимуществу

глубокая внутренняя жизнь духа (*Innigkeit des Gemüths*) и она может просвечивать также и через внешние черты, то даже изобразительное искусство, в частности живопись, получает право довести до нашего созерцания такого рода истории обращений. Но, если она изобразит полностью процесс, заключенный в такого рода историях, то и здесь может снова просочиться кое-что некрасивое, потому что в этом случае должно быть изображено также преступное и противное, как, например, в рассказе о заблудшем сыне. Поэтому живопись выиграет, если сконцентрирует обращение только в *одном* образе, без всякого дальнейшего детализирования преступного деяния. К такого рода объектам принадлежит Мария Магдалина, которая должна быть причислена к прекраснейшим предметам этого круга; особенно превосходно она трактовалась итальянскими художниками в соответствии требованиям искусства. Она здесь выступает и во-вне и внутри как *прекрасная* грешница, в которой грех столь же привлекателен, как и обращение. Однако в таких случаях ни грех, ни святость не очень-то принимаются в серьез; ей было много прощено, потому что она много любила; ей прощено ради ее любви и красоты. Трогательность этого сюжета в том, что она все же делает эту любовь предметом угрызений совести, что Мария по своей чувствительности, душевной красоте проливает слезы печали. Ее заблуждение не в том, что она много возлюбила; ее прекрасное, трогательное заблуждение состоит как бы в том, что она считает себя грешницей, в то время как ее полная чувства красота вызывает лишь представление, что она была в своей любви благородна и глубока.

с) Чудеса и легенды

Наконец, последний аспект, находящийся в связи с двумя предшествующими и могущий сказаться в них обоих, касается чудес, которые вообще играют главную роль во всем этом круге. В этом смысле мы можем обозначить чудеса как историю обращения непосредственного природного существования. Действительность окружает нас как некое низменное, случайное существование; к этому конечному прикасается божественное; непосредственно вмешиваясь в совершенно внешнее и частное, оно разматывает последнее, делает его чем-то обратным тому, чем оно было раньше, чем-то совершенно иным, нарушает, как принято говорить, естественный ход вещей. Изображение души, захваченной такого рода неестественными явлениями, в которых, как она полагает, она познает присутствие божественного, души, побежденной в своем конечном представлении, — такое изображение представляет главное содержание многих легенд. Но на деле божественное может прикасаться к природе и управлять ею только как разум, как неизменные законы самой природы,

вложенные в нее богом; божественное не должно проявлять себя в качестве божественного как раз в отдельных обстоятельствах и действиях, нарушающих законы природы, ибо только вечные законы и определения разума действительно управляют природой. В этой связи легенды часто без нужды становятся нелепыми, безвкусными, бессмысленными и смешными, так как ум и душа призываются верить в присутствие и действие бога именно тем, что само по себе лишено разумности, ложно и небожественно. Умиленность, благочестие, обращение могут, правда, и тогда представлять собою известный интерес, но он является только *одной*, внутренней стороной. Как только эта внутренняя сторона входит в отношение к другому, внешнему, и это внешнее должно содействовать обращению сердца, внешнее не должно быть в самом себе чем-то бессмысленным и неразумным.—

Таковы основные моменты субстанциального содержания, которое в этом круге рассматривается как сама божественная природа и признается тем процессом, через который и в котором оно есть дух. Это — абсолютный предмет, который искусство не творит и открывает из самого себя, а переняло от религии; дабы выразить и изобразить его, оно приступает к нему сознавая, что он есть в себе и для себя истинное. Это — содержание верующей, тоскующей по божественному души, являющейся внутри себя бесконечной целостностью, так что внешнее остается тут более или менее внешним и безразличным; оно не достигает полной гармонии с внутренней жизнью и поэтому часто становится противным и не вполне поддающимся преодолению посредством искусства материалом.

Вторая глава

РЫЦАРСТВО

Принцип внутри себя бесконечной субъективности, как мы видели, имеет сначала содержанием веры и искусства само абсолютное, дух божий как он себя опосредствует и примиряется с человеческим сознанием и через это только впервые истинно существует для самого себя. Эта романтическая мистика, поскольку она ограничивается блаженством в абсолютном, остается отвлеченным интимным переживанием, так как оно, вместо того чтобы проникать собою мирское, земное и утвердительно принимать его в себя, противопоставляет себя ему и его отвергает. В этой абстракции вера отделена от жизни, далека от конкретной действительности человеческого существования, от положительного отношения людей друг к другу, которые лишь в вере и благодаря вере знают себя тождественными и любят себя в третьем, в духе общины. Только это третье и есть тот чистый источник, в котором отражается их образ. Человек тут не смотрит непосредственно в глаза другому человеку, не вступает с ним

в непосредственное отношение, не ощущает в конкретном живом чувстве единства любви, доверия, уверенности, целей и поступков. То, что составляет чаяние и предмет томления внутренней жизни, человек находит в своей абстрактно-религиозной интимности лишь как жизнь в царстве божьем, в общении с церковью. Он еще не вытеснил из своего сознания это тождество в некоем третьем, дабы иметь непосредственно перед собою также в знании и волеии других то, что он представляет собою по своему конкретному Я (Selbst). Поэтому совокупное религиозное содержание хотя и принимает форму действительности, все же находится лишь в глубине представления, уничтожающего расширяющееся в жизни существование. Оно далеко от того, чтобы в самой жизни удовлетворять в качестве высшего требования свою собственную жизнь, наполненную также и мирским, развернувшуюся в действительность.

Поэтому душа, впервые достигающая завершения только в своем простом блаженстве, должна выступить из небесного царства своей субстанциальной сферы, заглянуть внутрь самой себя и притти к наличному, принадлежащему субъекту как субъекту, содержанию. Благодаря этому прежняя *религиозная* интимность получает теперь *мирской* характер. Христос, правда, сказал: оставь отца и мать свою и следуй за мною; и потом еще: брат будет ненавидеть брата; они будут вас распинать и преследовать и т. д. Но если царство божие нашло себе место в мире и способно проникать собою мирские цели и интересы и благодаря этому преобразовать их, если отец, мать и брат находятся вместе со мною в общине, тогда и мирское начинает со своей стороны предъявлять и осуществлять свое право на признание. Раз это право завоевано, то отпадает также и отрицательное отношение души, являющейся сначала исключительно религиозной, к мирскому как таковому. Дух простирает свою власть, ориентируется в окружающем, и его действительное мирское сердце начинает пульсировать сильнее. Основпой принцип сам по себе не подвергается изменению: бесконечная внутри себя субъективность только обращается к другой сфере содержания. Мы можем обозначить этот переход, сказав, что субъективная единичность в качестве единичности становится теперь свободной для самой себя, независимо от опосредствования с богом. Ибо как раз в том опосредствовании, в котором она отреклась от своей исключительно конечной ограниченности и природности, она прошла путь отрицательности. Теперь, став *утвердительно* внутри себя для самой себя, она выступает свободно как субъект с требованием, чтобы как субъект уже в своей, хотя здесь сначала и только формальной, бесконечности обрести уважение для себя и для других. Поэтому она вкладывает в *эту* свою субъективность всю внутреннюю жизнь (die ganze Innerlichkeit) бесконечной души, которую она до сих пор наполняла только богом.

Если мы зададим вопрос, чем полно на этой новой ступени человеческое сердце в его интимности, то окажется, что содержание затрагивает только субъективное бесконечное отношение к себе. Субъект полон только самим собою как внутри себя бесконечной единичностью, лишенной дальнейшего конкретного развертывания и важности в самом себе объективного субстанционального содержания интересов, целей и поступков. Говоря более определенно, тут существенны, главным образом, *три* чувства, возвышающие по отношению к субъекту до этой бесконечности: субъективная *честь*, *любовь* и *верность*. Это, собственно говоря, не нравственные свойства и добродетели, а лишь формы полной самой собою романтической внутренней жизни субъекта. Ибо личная самостоятельность, за которую борется *честь*, являет себя не как храбрая защита коллектива и борьба за торжество в нем правого дела или законности в области частной жизни. Она борется, напротив, только за признание и абстрактную неприкосновенность отдельного субъекта. Точно так же и *любовь*, составляющая центр этой области, есть лишь случайная страсть, питаемая субъектом к другому субъекту. Если даже эта любовь расширена при посредстве фантазии, углублена задушевным, сердечным чувством, тем не менее она не представляет собою нравственного отношения брака и семьи. Верность, правда, кажется чем-то более нравственным, так как она хочет не только своего, а твердо держится за нечто высшее, общее, предана другой воле, желанию или велению господина и тем самым отказывается от себялюбия и самостоятельности собственной частной воли. И все-таки чувство верности относится не к объективному интересу коллектива (*Gemeinwesen*), взятого самого по себе в его развившейся в государственную жизнь свободе, а соединяется лишь с *личностью* господина; последний поступает индивидуальным образом ради себя или же руководит более общими отношениями и для них действует.—

Эти три стороны, взятые и сплетенные вместе друг с другом, составляют, если исключить могущие тут примешаться религиозные отношения, основное содержание *рыцарства*. Они образуют необходимый переход от принципа религиозной внутренней жизни к вступлению последней в жизнь мирской духовности. Тут романтическое искусство находит точку зрения, исходя из которой оно может творить независимо, из самой себя, и быть как бы более свободной красотой, ибо оно находится теперь свободно посередине между абсолютным содержанием прочных самих по себе религиозных представлений и пестротой, которую являет нам частный и ограниченный характер конечного и мирского. Из отдельных видов искусства, главным образом, поэзия сумела лучше всего овладеть этим материалом, так как она более всех других искусств способна найти выражение для занятого только собою внутреннего переживания, его целей и событий.

Так как теперь мы имеем перед собою материал, который заимствуется человеком из своего собственного сердца, из мира чисто человеческих отношений, то могло бы казаться, что здесь романтическое искусство стоит на одной и той же почве с искусством классическим; здесь как будто, следовательно, преимущественно находится тот пункт, где мы можем их сравнить друг с другом и друг другу противопоставить. Уже раньше мы обозначили классическое искусство как идеал объективно внутри самой себя истинной человечности. В фокусе ее фантазии находится содержание, носящее субстанциальный характер; оно содержит в себе некий нравственный пафос. В гомеровых поэмах, в трагедиях Софокла и Эсхила дело идет об интересах, носящих характер всецело объективного (*Sachlichen*) содержания, о сдерживании страстей строго в его рамках; эти произведения отличаются соответствующим мысли содержания красноречием и способом выполнения; над кругом героев и образов, индивидуально самостоятельных лишь в пределах такого пафоса, поднимается круг богов, отличающихся еще более высокой объективностью. Даже там, где искусство становится более субъективным, как в бесконечных играх скульптуры, например, в барельефах, в позднейших элегиях, эпиграммах и других прелестных вещах лирической поэзии, способ изложения предмета все же более или менее диктуется самим этим предметом, так как он уже обладает своим объективным обликом; здесь выступают твердо очерченные, определенные в своем характере образы фантазии — Венера, Вакх, Музы. Точно так же в позднейших эпиграммах мы имеем перед собою описания существующего или же, как это делал Мелеагр, в этих эпиграммах знакомые цветы сплетаются в венок и получают благодаря чувству осмысленную связь. Это — веселые хлопоты в богато снабженном доме, изобилующем в своих кладовых всякого рода дарами, сосудами и годной для всякой цели утвари; поэт, художник — только волшебник, их вызывающий, собирающий и группирующий.

Совершенно иначе обстоит дело в поэзии романтической. Поскольку она является светской и не связана непосредственно со священной историей, добродетели и цели ее героизма не те, что свойственны героям греческим; нравственность последних христианство в начале своей истории рассматривало лишь как блестящий порок. Ибо греческая нравственность предполагает проявившееся наличие человеческого, в котором воля как она должна быть деятельной в себе и для себя согласно своему понятию достигла определенного содержания и его осуществленных отношений свободы, обладающих абсолютной значимостью. Это — отношения между родителями и детьми, супругами, гражданами города, гражданами государства в его реализованной свободе. Так как это объективное содержание поведения относится к ходу *развития* человеческого духа на природной основе

обеспеченной и признанной положительной, то оно уже не может соответствовать той концентрированной религиозной глубине чувства, которая стремится истребить природную сторону в человеке; оно должно уступить место противоположной добродетели смирения, отречения от человеческой свободы и прочного самодовления (*beruhen auf sich*). Добродетели христианского благочестия в своей абстрактной установке умерщвляют мирское и делают субъект свободным лишь в том случае, если он абсолютно отрекается от самого себя, от того, что в нем есть человеческого. Субъективная свобода рассматриваемого нами круга, правда, больше не обусловлена исключительно только терпением и самопожертвованием, а имеет свою опору в себе, в мирском, но бесконечность субъекта, как мы уже видели, в свою очередь имеет своим содержанием лишь интимность, глубокое внутреннее чувство, субъективную заданность (*Gemüth*), движущуюся внутри самой себя, как свою мирскую почву внутри себя. В этом отношении здесь поэзия не имеет перед собой никакой предпосланной объективности, никакой мифологии, никаких статуй и образов, которые оказались бы готовыми в ее распоряжении и которыми она могла бы воспользоваться для своего выражения. Она возникает совершенно свободно, без всякого материала, чисто творчески и плодотворно; она подобна птице, которая вольно поет свою песню. Но хотя субъективность эта носит черты благородной воли и глубокой души, все же в ее поступках и их отношениях и существовании выступает лишь произвольность и случайность; ибо что касается нравственного содержания, свобода и ее цели исходят из размышления внутри себя самого, еще лишенного субстанциальности. Итак, мы находим в индивидуумах не столько особенный пафос в греческом смысле этого слова и тесно связанную с этим пафосом живую самостоятельность индивидуальности, сколько, скорее, только различные степени героизма в отношении любви, чести, храбрости, верности, степени, различия которых определяются, главным образом, низменностью или благородством души. Тем не менее герои средних веков имеют одно общее качество с героями античности, это — *храбрость*. Но и она получает здесь совершенно другой смысл. Она не представляет в такой мере, как у античных героев, природное мужество, основанное на здоровой доблести и на силе тела и воли, не ослабленной образованием, и не служит опорой при осуществлении объективных интересов. Эта храбрость исходит от внутреннего переживания (*der Innerlichkeit*) духа, от чести, рыцарских нравов и в целом отличается фантастичностью, подчиняясь приключениям внутреннего произвола и случайностям внешних сплетений или импульсам мистического благочестия и вообще субъективному отношению субъекта к себе.

Эта форма романтического искусства имеет своей родной сти-

хией два полушария: Запад, это закат духа в свою субъективную глубину, и Восток, это первое расширение сознания, расцветающего с целью освободиться от конечного. На Западе поэзия покоится на возвращенной в себя душе, ставшей для себя центром и осознающей свое мирское только как одну часть своей установки, как одну сторону, над которой возвышается высший мир веры. На Востоке представителем этой формы является преимущественно араб, который как пекая точка, не имеющая вначале ничего перед собою, кроме своей выжженной солнцем пустыни и своего неба, выступает полный сил, чтобы достигнуть блеска и первого распространения мирского начала, и при этом одновременно сохраняет свою внутреннюю свободу. Вообще на Востоке магометанская религия как бы очистила почву, изгнала всякое ограниченное и фантастическое идолопоклонство. Она дала душе субъективную свободу, совершенно ее заполняющую, так что мирское здесь не только составляет другую сферу, а поглощается, как и все остальное, всеобщей вольностью. Тут сердце и ум, не оформляя для себя бога как объект, внутренне примиренные в живой радости и, подобно нищим, счастливо наслаждаются теоретически возвеличением своих предметов, любят, удовлетворенны и блаженны.

1. Честь

Мотив чести был неизвестен античному классическому искусству. В «Илиаде», правда, гнев Ахилла составляет содержание и движущее начало всех описываемых событий, так что весь дальнейший их ход находится от него в зависимости. Однако здесь не имеется в виду то, что мы понимаем под честью в современном смысле этого слова. Ахилл считает себя обиженным, главным образом, потому, что Агамемнон отобрал у него действительную, принадлежащую ему долю в добыче, составляющую его почетную награду, его *ῥέρας*. Обида тут имеется в отношении чего-то реального, некоего дара, в котором, правда, заключалось также и некоторое предпочтение, отличие, признание славы и храбрости. Ахилл разгневался, так как Агамемнон встречает его недостойно и показывает, что он ни во что не ставит его среди греков. Обида, однако, не проникает до самой глубины личности как таковой, так что Ахилл чувствует себя удовлетворенным возвращением ему обратно отнятой у него доли с добавлением к этому множества подарков и благ. Агамемнон в конце концов не отказывает ему в этом возмещении, хотя, согласно нашим представлениям, они весьма грубо оскорбили друг друга; но их гнев был вызван только бранными словами, и частную реальную обиду они в свою очередь также уладили частным, конкретным образом.

(а) Романтическая честь носит другой характер. В ней обида касается не объективной реальной ценности — собственности,

состояния, обязанности и т. д., — а относится к личности как таковой и ее представлениям о самой себе, ценности, которую субъект сам себе приписывает. Эта ценность на данной ступени так же бесконечна, как и субъект бесконечен для себя. Поэтому в сфере чести человек обладает ближайшим утвердительным сознанием своей бесконечной субъективности независимо от ее содержания. В то, чем индивидуум обладает, что составляет в нем нечто особое, в то, после потери чего он мог бы существовать так же, как и раньше, вкладывается благодаря чести значимость всей субъективности, и эта значимость представлена тут для себя и для других. Таким образом, масштаб чести определяется не тем, чем человек является в действительности, а тем, что имеется в указанном представлении. Но представление превращает всякое особенное во всеобщее, приводит к тому, что вся моя субъективность заключается в этом особенном, являющемся моим. Обычно говорят: честь — это только иллюзия, видимость. Это несомненно верно, но, согласно теперешней точке зрения, ее следует понимать более точно как видимость и обратное отражение этой видимости субъективностью внутри самой себя; будучи видимостью внутри себя бесконечного, она сама бесконечна. Именно благодаря этой бесконечности видимость чести становится подлинным существованием субъекта, его высшей действительностью. Всякое особенное качество, в которое проникают лучи чести, делая его своим собственным качеством, поднимается на степень бесконечной ценности уже в силу одного этого озарения. — Этот род чести составляет одно из основных определений в романтическом мире и имеет своей предпосылкой тот факт, что человек настолько же вышел из области исключительно религиозного представления и религиозного переживания, насколько вступил в живую действительность; на ее материале он утверждает существование только самого себя, своей чисто личной самостоятельности и абсолютной значимости. —

Честь может иметь самое разнообразное *содержание*. Ибо все, что я есмь, что я делаю, что мне причиняют другие, относится также и к моей чести. Поэтому я могу сделать предметом чести то, что само по себе безусловно субстанциально, — верность королям, отечеству, свою специальность, исполнение обязанностей отца, супружескую верность, честный образ жизни, добросовестность в научных исследованиях и т. д. Но с точки зрения чести все эти значимые и истинные сами по себе отношения все же еще не санкционированы и не признаны посредством самих себя, а только благодаря тому, что я вкладываю в них мою субъективность и этим делаю их делом чести. Поэтому человек чести всегда и при всех обстоятельствах думает в первую очередь о самом себе; вопрос тут не о том, вполне ли хорошо то-то и то-то само по себе, а о том, прилично ли оно для него, соответствует ли его чести заниматься этим делом или от него отказаться.

Таким образом, он может совершать самые скверные поступки и все же оставаться человеком чести. Он ставит себе также и произвольные цели, наделяет себя определенными чертами; благодаря этому как в своих, так и в чужих глазах он создает себе обязанности там, где по существу никакой обязанности и необходимости нет. В таком случае не сама суть дела создает затруднения и осложнения, а субъективное представление, так как для этого человека становится делом чести отстоять раз принятый им образ мысли и поведения. Так, например, донна Диана считает противным ее чести признаться в какой бы то ни было степени в испытываемом ею чувстве любви, потому что она однажды признала себя не поддающейся этому чувству. Поэтому содержание чести в общем предоставлено случайности, так как оно значимо только благодаря субъекту, а не по имманентной ему самому сущности. Мы видим поэтому, что в романтических изображениях, с одной стороны, в качестве *закона чести* выставляется то, что само по себе оправдано, причем индивидуум с сознанием правоты вместе с тем связывает бесконечное самосознание своей личности. Утверждение, что честь чего-то требует или запрещает, служит тогда выражением того, что субъективность вкладывает себя целиком в содержание данного требования или запрета, так что его нарушение нельзя игнорировать, исправить или заместить путем какой-либо сделки; субъект ничего другого теперь не может принимать во внимание. Но и, наоборот, честь может стать чем-то совершенно формальным и бессодержательным, поскольку она не содержит ничего другого, кроме моего отвлеченного Я, для себя бесконечного, или же она даже берет в качестве обязательства совсем дурное содержание. В этом случае честь, в особенности в драматических представлениях, всецело носит холодный и мертвый характер, так как ее цели выражают собою не некоторое существенное содержание, а только абстрактную субъективность. Но только субстанциальное внутри себя содержание обладает необходимостью и допускает сообразно последней развертывания и осознания себя по своим многообразным связям как чего-то необходимого. Этот недостаток более глубокого содержания особенно отчетливо обнаруживается тогда, когда хитроумие рефлексии вовлекает в состав чести само по себе случайное и незначительное, находящееся в соприкосновении с субъектом. Материал тут всегда под рукой, ибо хитроумие анализирует с большой тонкостью, свойственной дару различения; тут могут быть отысканы и сделаны предметом чести многие аспекты, сами по себе совершенно безразличные. Главным образом испанские драматурги тщательно разработали в своих поэтических произведениях казуистику рефлексии в вопросах чести и вложили ее в уста своих резонирующих героев. Так, например, можно подвергнуть обследованию верность супруги до самых мельчайших подробностей; уже одно только

подозрение со стороны других, и даже только возможность такого подозрения, хотя бы муж и знал, что подозрение ложно, может стать вопросом чести. Если это приводит к коллизиям, то их разрешение не дает удовлетворения, так как мы не имеем перед собою ничего субстанциального; поэтому вместо умиротворения, следующего за столкновением, вызванного необходимостью, все это возбуждает у нас тягостное чувство. Во французских драмах часто также сухая честь, взятая совершенно абстрактно, сама по себе, должна представлять существенный интерес произведения. Но еще в большей мере мы встречаемся с этой холодной, как лед, и мертвенной честью в «Аларконе» Фридриха фон-Шлегеля. Из-за чего здесь герой убивает свою любящую благородную жену? Из-за чести; эта честь состоит в том, что он может жениться на дочери короля, к которой не питает ни малейшей страсти, и сделаться, таким образом, зятем короля. Это — презренный пафос и дурное представление, которое пытается принять вид чего-то высокого и бесконечного.

(b) Поскольку честь должна быть не только некоторой видимостью во *мне* самом, но также и в представлении и признании *других*, которые в свою очередь имеют право со своей стороны требовать такого же признания их чести, то честь весьма *уязвима*. Ибо, как далеко и в отношении чего я буду расширять свое требование, это всецело зависит от моего произвола. Малейшее нарушение в этом смысле может иметь для меня значение. Так как в конкретной действительности человек находится в многообразнейших отношениях с тысячей вещей и может расширять до бесконечности круг того, что он считает принадлежащим ему и в чем он хочет видеть свою честь, то (учитывая самостоятельность индивидуумов и их чопорную разобщенность, также предполагаемую принципом чести) тут спорам и раздорам нет конца. Поэтому при оскорблении, как и вообще в отношении чести, дело не в содержании, относительно которого я должен чувствовать себя оскорбленным; здесь то, что подвергается отрицанию, затрагивает личность, признавшую такого рода содержание своим и теперь считающую задетой *себя*, как указанный идеализированный бесконечный пункт.

(c) Благодаря этому всякое оскорбление чести рассматривается как что-то в самом себе бесконечное и по сему может быть заглажено лишь бесконечным способом. Существует, правда, много степеней оскорбления и столь же много способов удовлетворения. То, что я в этом круге принимаю за оскорбление, в какой мере я чувствую себя оскорбленным и хочу требовать удовлетворения, это и здесь зависит всецело от субъективного произвола, который имеет право доходить до величайшей мнительности и самой раздражительной чувствительности. При таком требовании удовлетворения я должен признать, что оскорбленный есть такой же человек чести, как и я сам. Ибо я хочу при-

знания моей чести со стороны другого; но, чтобы обладать честью в его глазах и через него, я должен его самого считать человеком чести, т. е. он в его личности должен быть признан чем-то бесконечным, несмотря на нанесенное им мне оскорбление и мою субъективную к нему враждебность.

Таким образом, в принципе чести как одно из основных его определений содержится вообще то, что никто не должен своими поступками давать кому бы то ни было право над собою. Поэтому, что бы он ни сделал и что бы с ним ни случилось, он хочет, чтобы и до и после этого его рассматривали как некое неизменное бесконечное нечто и чтобы его принимали и с ним обращались в качестве такового.

Так как честь по отношению к вызываемым ею раздорам и способам их удовлетворения покоится на личной самостоятельности, не знающей относительно себя никакого ограничения, а действующей, руководясь самой собою, то мы здесь снова впервые обнаруживаем то, что составляло в героических образах идеала основное определение, а именно самостоятельность индивидуальности. Но в чести мы имеем не только то, что человек крепко держится за самого себя и действует только по своему почину; самостоятельность здесь, кроме того, связана с *представлением о самом себе*, и как раз это представление составляет подлинное содержание чести, так что она во внешнем и наличном представляет себе свое и представляет себя в нем во всей своей субъективности. Честь есть, таким образом, *рефлектированная* в себя самостоятельность, имеющая своей сущностью только эту рефлексию; она всецело предоставляет случаю определение, будет ли ее содержанием то, что нравственно и необходимо в самом себе или случайно и лишено значения.

2. Любовь

Вторым чувством, играющим преобладающую роль в изображениях романтического искусства, является *любовь*.

а) Если в чести основное определение составляет личная субъективность, так как она себя представляет в абсолютной своей *самостоятельности*, то в любви скорее самым высоким является *посвящение* субъекта индивидууму другого пола, отказ от своего самостоятельного сознания и своего разобщенного для-себя-бытия, которое чувствует себя вынужденным иметь свое собственное знание о себе только в сознании другого. В этом отношении любовь и честь противоположны друг другу. Но и наоборот, мы можем также рассматривать любовь как *реализацию* того, что содержится уже в чести, поскольку потребность последней заключается в том, чтобы быть признанной, чтобы бесконечность личности была воспринята в другой личности. Это призна-

ние истинно и полно, когда моя личность почитается другим не только абстрактно или в конкретном отдельном и вследствие этого ограниченном случае, но когда я по всей моей субъективности, со всем тем, что она представляет и в себе содержит как данный индивидуум, каким он был, есть и будет, проникаю в сознание другого индивидуума и становлюсь его подлинным волеием и знанием, его стремлением и обладанием. Тогда это другое живет только во мне, так же как и я существую для себя только в нем. Мы оба только в этом заполненном единстве являемся впервые для самих себя и вкладываем в это тождество всю свою душу и весь свой мир. В этом отношении та же самая внутренняя бесконечность субъекта сообщает любви ту важность, которую она имеет для романтического искусства, важность, еще более возрастающую благодаря тому более высокому богатству, которое приводит за собою понятие любви.

Любовь не покоится на размышлениях и казуистике рассудка, как это часто может оказаться относительно чести, а проистекает из чувства, и так как при этом играет роль также и половое различие, то она имеет вместе с тем свою основу в одухотворенных природных отношениях. Однако существенной она становится только благодаря тому, что субъект по своему внутреннему переживанию, по своей бесконечности растворяется в этом отношении. Эта потеря своего сознания в другом, эта видимость бескорыстия и отсутствия эгоизма, благодаря которой субъект впервые снова находит себя и становится Я (Selbst), это самозабвение, так что любящий живет не для себя и заботится не о себе, а находит корни своего существования в другом, и все же в этом другом как раз всецело наслаждается самим собою, — это и составляет бесконечность любви. Прекрасное тут мы должны искать преимущественно в том, что это чувство не остается только инстинктивным влечением и чувством, а что фантазия развивает свой мир в соответствии с этим отношением, что все остальное, принадлежащее к составу действительного бытия и жизни, — интересы, обстоятельства, цели — превращается фантазией в украшение этого чувства, что она решительно порывает со всем в этом кругу и сообщает ему ценность лишь в этой связи. Прекраснее всего любовь в особенности в женских характерах, ибо для них эта преданность, этот отказ от себя составляет наивысшую точку, поскольку они концентрируют и расширяют всю духовную и действительную жизнь в этом чувстве, единственно в нем находят опору своего существования. И если на них, на их любовь обрушивается несчастье, то они тают, как свеча, гаснущая от первого грубого дуновения. — В такой субъективной глубине и интимности чувства в классическом искусстве любовь нам не встречается. Она вообще выступает в этом искусстве как подчиненный для изображения момент или же только в аспекте чувственного наслаждения. У Гомера любви либо не

придается большого значения, либо она выступает в своем наиболее достойном образе, как брак, показывающий нам женщину в домашнем кругу. Такой мы видим ее, например, в образе Пенелопы, Андромахи, объатой тревогой супруги и матери или изображенной в каких-либо других нравственных отношениях. Напротив, узы, связующие Париса с Еленой, признаются безнравственными, причиной ужасов и бедствий Троянской войны, любовь же Ахилла к Бризеиде заключает в себе мало глубины чувства и внутреннего переживания (*Innerlichkeit*), ибо Бризеида — рабыня, послушная во всем герою. В одах Сафо язык любви поднимается, правда, до лирического восторга, однако здесь больше находит себе выражение изнурительный, пожирающий жар крови, чем глубокое истинное чувство субъективного настроения. С другой стороны, любовь в небольших прелестных песнях Анакреона представляет светлое всеобщее наслаждение; она протекает вне бесконечных страданий, без этой овладевающей всем существованием страсти или благочестивой преданности души, подавленной, томящейся, молчаливой. Любовь у Анакреона весело, простодушно устремляется к непосредственному наслаждению, которое может быть достигнуто разными путями; тут бесконечная важность обладать именно *этой* девушкой и никакой другой в такой же мере остается в стороне, как и при монашеском взгляде, что надо вполне отказаться от половых связей. Высокая трагедия древних также не знает страсти любви в ее романтическом значении. В особенности у Эсхила и Софокла она не притягивает на существенный интерес к ней. Ибо, хотя Антигона предназначена Гемону в супруги и Гемон заступается за Антигону перед своим отцом и даже убивает себя из-за нее, не имея возможности ее спасти, он, однако, выдвигает перед Креоном только объективные обстоятельства, а не субъективную силу своей страсти, которой он и не чувствует в том смысле, в каком ее переживает современный влюбленный. Еврипид уже трактует любовь, например в «Федре», как более существенный пафос. Однако и здесь она выступает как преступное заблуждение крови, как чувственная страсть, внушенная Венерой, которая собирается погубить Ипполита за то, что он не желает приносить ей жертвы. И точно так же в лице Медицейской Венеры мы имеем, правда, перед собою пластический образ любви; против его прелести и прекрасной отделки фигуры ничего нельзя сказать; однако и здесь совершенно отсутствует выражение внутреннего чувства, как его требует романтическое искусство. То же самое явление мы встречаем и в римской поэзии, где любовь после гибели республики и разложения нравственной жизни выступает более или менее как чувственное наслаждение. Напротив, Петрарку сделала бессмертным именно эта порожденная фантазией любовь, которая под небом Италии в пылу сердца, воспитанного на искусстве, сроднилась с религией. Сам же Петрарка считал свои

сонеты забавой и думал прославиться своими латинскими стихотворными и прозаическими произведениями. Возвышение Данте также имело своим исходом его любовь к Беатриче; просветленная, эта любовь затем преобразилась в нем в любовь религиозную. Одновременно его мужество и смелость поднялись на высоту религиозного воззрения на искусство, и он тут дерзнул на то, что никто, кроме него, не осмелился: он взял на себя роль судьи мира над людьми, посылая их в ад, чистилище или на небо. Как контраст к этому подъему чувства Бокаччио изображает любовь отчасти в силе ее страсти, а отчасти совсем легкомысленно, без всякого намека на нравственность, открывая нашему взору в своих красочных новеллах картину нравов своего времени, своей страны. В немецких песнях миннезингеров любовь является сентиментальной, нежной; она бедна воображением, игрива, меланхолична, однообразна. У испанцев любовь отличается богатством фантазии, красноречия; она рыцарственна; порой, как дело личной чести, в поисках и защите своих прав и обязанностей хитроумна и также мечтательна, достигая своего высшего блеска. У позднейших французов она делается более галантной, клонящейся к тщеславию. Для целей поэзии она часто становится *искусственным* чувством, созданным в высшей степени остроумно с помощью хорошо подобранных софизмов; она является то чувственным наслаждением без страсти, то страстью без наслаждения, сублимированными, полными рефлексии чувством и чувствительностью. — Однако я должен прервать эти указания, для подробного развития которых здесь нет места.

(b) Мирской интерес, говоря более детально, имеет вообще два аспекта: на одной стороне находится мирское как таковое — семейная жизнь, государственный союз, гражданские отношения, закон, право, нравы и т. д.; этому прочному самому по себе существованию противостоит зарождающаяся в более благородных, пламенных душах любовь, эта мирская религия сердца. Последняя разносторонне соединяется с религией, подчас ставит последнюю ниже себя, забывает ее и провозглашает исключительно себя существенным и даже единственным или высшим интересом жизни. При этом она не только может решиться на отказ от всего остального и бежать с любимым в пустыню, но в своем крайнем, разумеется, тогда некрасивом, проявлении доходит до того, что несвободно, рабски, по-собачьи, жертвует достоинством человека, как это мы, например, видим в «Кетхен из Гейльбронна». Благодаря этому разделению цели любви не могут быть осуществлены в конкретной действительности без *коллизий*, ибо наряду с любовью предъявляют свои требования и права также и другие жизненные отношения, и этим они могут нанести ущерб единой державии любовной страсти.

(a) В этом отношении *первой*, чаще всего встречающейся коллизией, о которой мы должны здесь сказать, является кон-

фликт между *честью* и *любовью*. Дело в том, что честь обладает со своей стороны такой же бесконечностью, как и любовь, и в состоянии обрести содержание, которое станет на пути любви как абсолютное препятствие. Обязанность, налагаемая честью, может потребовать принесения в жертву любви. С известных точек зрения было бы, например, противно чести человека из высшего сословия полюбить девушку из более низкого сословия. Различие между сословиями необходимо и дано природой вещей. И вот, если мирская жизнь еще не оздоровлена путем бесконечного понятия истинной свободы, в которой сословие, профессия и т. д. исходят от субъекта как такового и его свободного выбора, то, с одной стороны, человеку его определенное место всегда более или менее диктуется природой, рождением, а с другой, получающиеся благодаря этому различия еще, кроме того, фиксируются честью как абсолютные и бесконечные, поскольку она делает для себя вопросом чести свое собственное сословие.

(β) Но, кроме чести, могут, *во-вторых*, притти в столкновение с любовью и не допустить ее осуществления также и сами вечные *субстанциальные* силы — интересы государства, любовь к отечеству, семейные обязанности и т. д. В особенности в новейших изображениях, в которых объективные жизненные отношения уже достигли того, что с ними стали считаться, это излюбленный вид коллизии. Любовь в таких случаях в качестве существенного права субъективного настроения (*Gemüths*) противопоставляется другим правам и обязанностям так, что либо сердце отказывается следовать этим обязанностям, как имеющим подчиненное значение, либо же оно их признает и ему приходится бороться с самим собою и с силой своей собственной страсти. «Орлеанская дева», например, в своей основе имеет именно такого рода коллизию.

(γ) Однако любви могут противоборствовать, *в-третьих*, вообще *внешние* обстоятельства и помехи: обычный ход вещей, проза жизни, несчастные случаи, страсть, предрассудки, ограниченность, каприз других, самые разнообразные события. Здесь часто примешивается много безобразного, страшного, подлого, в таких случаях нежной душевной красоте любви противопоставляются злоба, грубость и дикость других страстей. В новейшее время мы особенно часто встречаем в драмах, рассказах и романах такого рода внешние коллизии, интересующие нас, главным образом, тем участием, которое они вызывают к страданиям, надеждам, нарушенным планам несчастных влюбленных. Кроме того, они должны трогать и удовлетворять хорошим или дурным исходом или вообще быть для нас занимательными. Однако этот вид конфликтов имеет второстепенное значение, так как он основан на чистой случайности.

(с) Взятая со всех этих сторон, любовь, разумеется, включает в себе высокое качество, поскольку она вообще не остается только

взаимной склонностью полов вообще: в ней отдает себя прекрасная, богатая, благородная душа; для достижения соединения с другой она живет, действует, обнаруживает мужество, готова жертвовать собою и т. д. Но вместе с тем романтическая любовь имеет также свои границы. Ее содержанию недостает в себе и для себя сущей *всеобщности*. Она представляет собою только *личное* чувство единичного субъекта, являющееся наполненным не вечными интересами и объективным содержанием человеческого существования — семьей, политическими целями, отечеством, обязанностями, налагаемыми профессией, сословием, стремлением к свободе, религиозностью, — а лишь собственным Я, которое хочет получить обратно свое чувство, отраженное другим Я. Это содержание того, что само еще остается формальной внутренней жизнью, не соответствует подлинной целостности, какой должен быть конкретный в себе индивидуум. В семье, браке, долге, государстве субъективное чувство как таковое и вытекающее из него соединение именно с этим и никаким другим индивидуумом не составляют того главного, о котором должна идти речь. В романтической же любви все вертится вокруг того, что *этот* любит именно *эту*, *эта* любит *этого*. Почему любят как раз данного мужчину или данную женщину, это находит свою единственную причину в субъективном частном характере данного лица, в случайности произвола. Каждому мужчине его любимая (точно так же как девушке ее любимый) представляется прекраснейшей, чудеснейшей из всех на свете — помимо нее таких нет, — хотя другие могут находить ее (его) совсем обыкновенной. Так как все или, во всяком случае, многие люди относятся с таким исключительным чувством, предметом же любви является не сама Афродита, единственная, а, наоборот, для каждого его любимая является Афродитой, а иногда и в гораздо большей степени, — именно поэтому оказывается, что имеются многие девушки, которые равноценны. Всякий знает, что есть на свете много красивых или хороших, превосходных девушек, все они или по крайней мере большинство также находят себе своих любовников, поклонников и мужей, которым они кажутся прекрасными, добродетельными, милыми и т. д. То обстоятельство, что данный мужчина каждый раз отдает безусловное предпочтение одной и именно только этой одной, является поэтому чисто частным делом субъективного настроения, своеобразия или причуды субъекта. Бесконечное упорство, заставляющее только в этой женщине необходимо находить свою жизнь, свое высшее сознание, оказывается бесконечным произволом необходимости. В этих обстоятельствах, несомненно, получает признание высшая свобода субъективности и ее абсолютный выбор, свобода не только в подчинении пафосу, некоему божеству, подобно Федре Еврипида; но вследствие того, что выбор этот имеет своим источником исключительно только единичную

волю, он выступает одновременно как некоторый каприз и упрямство частной воли.

Вследствие этого коллизии любви, в особенности когда она в борьбе противопоставляется другим субстанциальным интересам, всегда сохраняют в себе аспект случайности и непредвиденности. Это происходит потому, что в этом аспекте как раз субъективность как таковая с ее не имеющими сами по себе значения требованиями противопоставляется тому, что должно извлекать притязание на признание, исходя из своей собственной существенности. В высокой античной трагедии индивидуумы — Агамемнон, Клитемнестра, Орест, Эдип, Антигона, Креон и т. д. — правда, также ставят себе индивидуальную цель, однако субстанциальное, движущий как содержание их поступков пафос абсолютно закономерен и именно поэтому имеет всеобщий интерес также и сам по себе. Жребий, выпадающий на их долю за совершенные деяния, трогает нас не потому, что это — злосчастье, а потому, что это — несчастье, которое вместе с тем абсолютно приносит честь тому, кто стал его жертвой, так как пафос, не останавливающийся, пока он не достигнет удовлетворения, обладает сам по себе необходимым содержанием. Если вина Клитемнестры в данном конкретном случае не будет наказана, если оскорбление, которое наносится Антигоне как сестре, не будет устранено, то это — несправедливость сама по себе. Но те страдания любви, те разрушенные надежды, вообще та влюбленность, те бесконечные страдания, которые испытывает любящий, то бесконечное счастье и блаженство, которые он себе представляет, являют не сам по себе всеобщий интерес, а нечто такое, что касается лишь его одного. Каждый человек, правда, имеет сердце, способное полюбить, и право сделаться благодаря этому счастливым; однако, если именно здесь, в данном случае, при таких-то и таких-то обстоятельствах по отношению как раз к этой девушке его цель не достигнута, то этим не совершена несправедливость. Ибо нет никакой необходимости в том, чтобы его каприз остановился как раз на этой девушке и что поэтому мы должны интересоваться этим в высшей степени случайным фактом, произволом субъективности, не распространенным, не всеобщим. Эта сторона дела остается причиной холода, охватывающего нас, несмотря на всю пылкую страстность изображения такой неудачной любви.

3. Верность

Третьим моментом, получающим важное значение для романтической субъективности в ее мирском круге, является *верность*. Под верностью, однако, мы здесь не должны понимать ни последовательного соблюдения раз произнесенных слов любви, ни

нерушимости в дружбе, прекраснейшим примером которой считались у древних Ахилл и Патрокл и в еще большей мере Орест и Пилад. Дружба в этом смысле слова имеет своей почвой и своим временем юность. Каждый человек должен сам по себе проделать свой жизненный путь, добыть себе и удержать некую действительность. И вот юность, когда индивидуумы еще живут в общем им всем состоянии, когда еще не выяснились для них их действительные жизненные отношения, есть то время, когда они соединяются и так тесно связываются друг с другом в *единое* уmonoстроение, единую волю и единую деятельность, что всякое предприятие одного тотчас же становится предприятием другого. Этого уже больше нет в дружбе зрелых мужей. Обстоятельства жизни зрелого мужа идут своим самостоятельным путем и не допускают осуществления его целей в таком прочном единении с другим, чтобы один не мог ничего совершить без другого. В зрелом возрасте люди встречаются друг с другом и снова расстаются, их интересы и дела то расходятся, то объединяются; дружба, тесная связь помыслов, принципов, общая направленность остаются. Но это не дружба юношей, когда никто не решает и не приводит в исполнение чего бы то ни было, что не становилось бы непосредственным делом также и другого. Существо принципа нашей более глубокой жизни требует, чтобы в целом каждый заботился сам о себе, т. е. чтобы каждый сам был пригодным в своей действительности.

(а) Если верность в дружбе и любви существует только между равными, то верность, которую нам предстоит рассмотреть, относится лишь к начальствующему, высшему, к *господину*. Сходный с этим вид верности мы встречаем уже у древних в верности слуг семье, дому их господина. Прекраснейший пример в этом отношении доставляет нам свинопас Одиссея, с тяжким трудом ночью и в непогоду охраняющий его свиней, он полон печали о судьбе своего господина и, наконец, оказывает ему верную помощь против женихов Пенелопы. Аналогичный образ трогательной верности, которая, однако, здесь всецело становится делом внутреннего чувства, показывает нам Шекспир, например, в «Лире», где Лир (акт первый, сцена четвертая) спрашивает Кента, желающего служить ему: «Знаешь ли ты меня, человек?— Нет, господин, — отвечает Кент, — но у вас есть что-то такое в лице, что я охотно называл бы вас господином». Это уже совсем близко к тому, что нам здесь предстоит характеризовать как романтическую верность. Ибо верность на данной ступени — это не верность рабов и холопов, которая, хотя и может быть прекрасной и трогательной, лишена, однако, свободной самостоятельности, свойственной индивидуальности, тут отсутствуют собственные цели и поступки, вследствие чего она имеет значение второстепенное.

Но та верность, которую мы имеем в виду, есть рыцарская

верность вассала, при которой субъект, несмотря на свою преданность вышестоящему — князю, королю, императору, — сохраняет как решительно преобладающий момент свою свободную самостоятельность. Эта верность являет, однако, в эпоху рыцарства такое высокое начало потому, что в ней заключалась главная связь коллектива и его общественного порядка; так по крайпей мере обстояло дело при первоначальном его возникновении.

(b) Но та более содержательная цель, которая обнаружилась благодаря этому новому объединению индивидуумов, не представляет собою патриотизма как объективного всеобщего интереса, а связана только с одним субъектом, с господином; поэтому она в свою очередь обусловлена собственной честью, частной выгодой, субъективным мнением. В своем величайшем блеске верность проявляется в неоформленном, неупорядоченном внешнем мире, где еще нет господства прав и законов. В рамках такой, лишенной законов, действительности выступают наиболее сильные и выдающиеся князья как прочные надежные центры в качестве вождей; к ним примыкают по свободному выбору другие. Такого рода отношение само позднее развилось в узаконенную связь ленного господства, в котором каждый вассал сам по себе притязает на свои права и преимущества. Но основным принципом, на котором покоится в соответствии со своим происхождением целое общество, является свободный выбор в отношении как субъекта зависимости, так и ее сохранения. Таким образом, рыцарство, основным началом которого является верность, прекрасно умеет утверждать и сохранять собственность, право, личную самостоятельность и честь индивидуума. Верность поэтому признавалась не *долгом* как таковым, который следует исполнять и вопреки случайной воле субъекта. Напротив, каждый индивидуум ставит ее существование, и, следовательно, существование всеобщего порядка, в зависимость от своего удовольствия, склонности и единичного унастроения. —

(c) Верность и послушание в отношении к господину могут поэтому очень легко притти в столкновение с субъективными страстями, с щепетильностью чести, с чувством обиды, с любовью и прочими случайными событиями внутренней или внешней жизни; благодаря этому они становятся чем-то в высшей степени ненадежным. Например, рыцарь верен своему государю, властелину, но его друг повздорил с этим государем. Тут рыцарь должен произвести выбор между одной верностью и другой, больше же всего он может быть верен самому себе, своей чести, своей выгоде. Прекраснейший пример такого рода коллизии мы находим в «Сиде». Он верен королю и также самому себе. Когда король поступает правильно, он предоставляет ему свои услуги, но, когда государь совершает несправедливость или Сид

подвергается оскорблению, он лишает его своей крепкой поддержки. Пэры Карла Великого поступают так же. Перед нами связь, в которой одному принадлежит верховное господство, а другие обязаны послушанием. Это примерно такая же связь, как та, которая существовала между Зевсом и прочими богами и с которой мы уже познакомились: верховный глава приказывает, шумит и бранится, но самостоятельные, крепкие индивидуумы противятся ему, где и когда это им угодно. Вернее и прелестнее всего эта расторможимость и хрупкость такого союза изображается, однако, в «Рейнеке-Лисе». Подобно тому как в этой поэме имперские вельможи служат, собственно говоря, только самим себе и своей самостоятельности, так немецкие князья и рыцари в средние века оказывались в сетях, когда им нужно было что-то совершить для пользы целого и своего императора. Кажется, будто средние века ставились так высоко именно потому, что в таком состоянии каждый оправдан и является человеком чести, если он следует своему произволу; это ему не позволено при разумно организованной государственной жизни.

На всех этих трех ступенях — чести, любви и верности — основой служит внутренняя самостоятельность субъекта — сердце, раскрывающееся, однако, для все более широких и более богатых интересов; в них оно примирено с самим собою. Сюда принадлежит в романтическом искусстве прекраснейшая часть того круга, который находится вне религии как таковой. Цели затрагивают человеческие стремления, которым по крайней мере с одной стороны, а именно со стороны субъективной свободы, мы можем симпатизировать, а не находить, как это иногда бывает в религиозной области, что как материал, так и способ изображений сталкивается с нашими понятиями. Но во многих случаях эта область может также быть приведена в связь с религией, так что тогда религиозные интересы сплетаются с интересами светского рыцарства, как, например, в приключениях рыцарей круглого стола при отыскании ими священного Грааля. При таком сплетении в рыцарскую поэзию входит частью много мистического и фантастического и частью много аллегорического. Но светская область любви, чести и верности может выступать также совершенно независимо от углубления в религиозные цели и помыслы и может представлять нашему взору только более близкие душевные движения сердца в его мирской внутренней субъективности. Однако настоящей ступени еще недостает наполнения этой внутренней жизни конкретным содержанием человеческих отношений, характеров, страстей и вообще действительного существования. Перед лицом этого многообразия внутри себя бесконечная душа еще абстрактна и формальна; ей ставится поэтому задача принять в себя также и этот более обширный материал и представить его в художественной обработке.

*Третья глава***ФОРМАЛЬНАЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОСТЬ ИНДИВИДУАЛЬНЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ**

Бросив взгляд назад на пройденное, мы увидим, что *сначала* мы рассмотрели субъективность в ее абсолютном круге: сознание в его опосредствовании с богом, всеобщий процесс примиряющегося в себе духа. Абстракция состояла здесь в том, что душа жертвенно отвернулась от мирского, природного и человеческого как такового даже в тех случаях, когда оно было нравственно и благодаря этому правомерно; она ушла в себя, чтобы удовлетворять себя лишь в чистом небе духа.— *Во-вторых*, человеческая субъективность, не представляя отрицательности, заключавшейся в вышеуказанном опосредствовании, стала, правда, для себя и других утвердительной, однако содержанием этой мирской бесконечности как таковой была лишь личная самостоятельность чести, интимное чувство любви и услужливость верности. Это содержание может сделаться предметом созерцания в разносторонних отношениях, в великом многообразии и градации чувства и страсти, при значительной изменчивости внешних обстоятельств; тем не менее в этих случаях оно представляет именно только вышеотмеченную самостоятельность субъекта и его внутреннюю жизнь.— *Третьим* пунктом, который нам еще остается, следовательно, рассмотреть, является тот способ, каким прочий материал человеческого существования, взятый по его внутреннему и внешнему характеру, — природа, ее постижение и значительность для души — в состоянии войти в романтическое искусство. Здесь, следовательно, становится для себя свободным мир особенного, мир существующего вообще; поскольку этот мир не является проникнутым религией и не сочетается в единство абсолютного, он становится на свои собственные ноги и поступает самостоятельно в своей собственной области.

Поэтому в указанном, третьем, круге романтической формы искусства исчезают религиозные сюжеты и рыцарство с его порожденными из глубины души высокими воззрениями и целями, которым в наличии и действительности ничего непосредственно не соответствует. Зато теперь получает, напротив, удовлетворение сама жажда этого наличия и действительности, довольствование тем, что *есть*, довольство самим собою, ограниченностью человека и вообще конечным, частным, имеющим вообще портретный характер. Человек в своем настоящем хочет, чтобы перед ним стояло само наличное, воссозданное искусством, осязаемое, живое как его собственное духовное человеческое произведение, хотя бы ради этого пришлось пожертвовать красотой и идеальностью содержания и проявления.— Христианская религия, как мы видели это еще вначале, ни по своему содержанию, ни по

своей форме не выросла на почве фантазии подобно восточным и греческим богам. Если фантазия и создает из себя значение, дабы достичь единения истинно внутреннего с завершенным его образом, и в классическом искусстве действительно осуществляет это сочетание, то в христианской религии мы, напротив, находим, что мирское своеобразие явления с самого начала, каково оно есть, сразу же принимается как момент в идеализованном состоянии; душа удовлетворяется привычным и случайным характером внешности, не требуя красоты. Однако человек сначала лишь в себе (*an sich*), в возможности, примирен с богом. К вечному блаженству, правда, призваны все, однако избранных мало, и душа, для которой как царство небесное, так и царство мира сего остается потусторонним, должна, пребывая в духовном, отказаться от мирского и от эгоистического наличия в последнем. Ее отправным пунктом является бесконечная даль. Тот факт, что первоначально лишь принесенное ей в жертву оказывается утвердительным посюсторонним, это положительное нахождение и воление себя в том, что для нее налично, т. е. то отношение к миру, которое в другой форме искусства представляет собою начало, здесь есть лишь завершение в прогрессе романтического искусства; это — последнее достижение, результат внутреннего углубления и уточнения человека.

Что касается формы, подходящей для этого нового содержания, то мы нашли, что романтическое искусство с самого начала находится во власти противоречия. Оно заключается в том, что бесконечная внутри себя субъективность несоединима сама по себе и должна оставаться несоединимой с внешним материалом. Эта антитетичность обоих аспектов в их самостоятельности и уход внутренней жизни в себя самое составляют содержание романтического. Внедряясь друг в друга, аспекты постоянно вновь отделяются друг от друга, пока, наконец, совсем не расходятся. Этим они показывают, что своего абсолютного соединения им следует искать в *другой области*, а не в сфере искусства. В силу этого распадения аспекты становятся в отношении искусства *формальными*, так как они не могут выступать как некое целое в том полном единстве, которое им сообщает классический идеал. Классическое искусство пребывает в круге прочно установленных образов, в круге завершенной искусством мифологии и ее нерушимых созданий. Поэтому разложение классического искусства, если оставить в стороне в целом более ограниченные области комического и сатирического, представляет собою, как мы это видели при рассмотрении перехода к романтической форме искусства, дальнейшее развитие в направлении приятного стиля. Или мы имеем тут подражание, вырождающееся в мертвенную и холодную ученость и, наконец, деградирующее до уровня небрежной и плохой техники. Но предметы этого искусства в общем те же самые, что и раньше; оно только заменяет прежний

талантливый способ творчества все более и более бездарным изображением и ремесленной, внешней традицией. Напротив, поступательное движение и заключительный этап романтического искусства — это внутреннее разложение самого материала искусства, распадающегося на свои элементы. Здесь происходит высвобождение его частей; вместе с ним субъективное мастерство и искусство изображения, наоборот, возрастают; они тем более совершенствуются, чем более исчезает субстанциальное.

Более определенное деление этой последней главы мы можем произвести следующим образом.

Во-первых, мы имеем перед собою *самостоятельность характера*, который, однако, есть некий особенный, определенный индивидуум, замкнутый внутри себя со своим миром, со своими частными свойствами и целями.

Этому формализму особенности характера противостоит, *во-вторых*, внешняя форма (Gestalt) ситуаций, событий, поступков. Так как романтическое задушевное переживание вообще равнодушно относится к внешнему, то реальное явление здесь выступает свободно, само по себе, так, как если оно не было бы ни проникнуто внутренним смыслом целей и поступков, ни адекватно ему оформлено; в своем несвязанном, вольном характере проявления оно выдвигает случайные переплетения, обстоятельства, результаты событий, способ осуществления и т. д.

В-третьих, наконец, обнаруживается распадение аспектов, полное тождество которых как раз и составляет подлинное понятие искусства; благодаря этому происходит распад и разложение самого искусства. С одной стороны, искусство переходит к изображению обыденной, пошлой действительности как таковой, к изображению предметов так, как они находятся перед нами в их случайной единичности и ее своеобразиях; оно теперь интересуется превращением этого существования посредством техники искусства в видимость. С другой же стороны, это искусство, напротив, впадает в полнейшую субъективную случайность концепции и изображения, в *юмор* как в извращение и смещение всякой предметности и реальности при помощи остроумия и игры субъективного взгляда на мир; оно кончает творческой властью художественной субъективности над какими бы то ни было содержанием и формой.

1. Самостоятельность индивидуального характера

Субъективная внутренняя бесконечность человека, из которой мы исходили при рассмотрении романтической формы искусства, остается основным определением и в теперешней сфере. То новое, что входит в эту самостоятельную для себя бесконечность, есть, с одной стороны, *особенность содержания*, составляющего мир субъекта, а с другой, — непосредственная сомнутасть

субъекта с этим своеобразием и его желаниями и целями и, в-третьих, живая индивидуальность, в которой замыкается характер. Поэтому под выражением «характер» мы здесь не должны понимать то, например, что итальянцы изображают в своих масках. Ибо, хотя итальянские маски являются также определенными характерами, они, однако, показывают эту определенность только в ее абстрактности и всеобщности, без субъективной индивидуальности. Напротив, характеры, свойственные настоящей ступени, представляют каждый сам по себе некий своеобразный характер, самостоятельное целое, индивидуальный субъект. Если же мы все-таки здесь говорим о формализме и абстрактности характера, то это относится лишь к тому, что главное содержание, мир такого характера выступает, с одной стороны, как ограниченный и вследствие этого отвлеченный, а с другой,—как случайный. То, что представляет собою индивидуум, имеет своей опорой и движущей силой не нечто субстанциальное, внутри самого себя оправданное с точки зрения его содержания, а голую субъективность характера; последняя поэтому опирается лишь формально на ее собственную индивидуальную самостоятельность, вместо того чтобы покоиться на своем содержании и на самом по себе прочном пафосе.

В рамках этого формализма мы можем отметить два *основных различия*.

С одной стороны находится энергично *осуществляющая себя твердость* характера, ограничивающая себя преследованием определенных целей и вкладывающая в реализацию этих целей всю мощь односторонней индивидуальности. С другой — характер выступает как *субъективная целостность*, которая, однако, пребывает, не развертываясь в своем *переживании* и в нераскрытой душевной глубине; она не в состоянии раскрыться и дойти до полного проявления.

(а) Мы имеем перед собою, следовательно, прежде всего частный характер, который хочет быть таким, каков он есть непосредственно. Подобно тому как звери бывают разными и находят себя для самих себя в этих отличиях, так и здесь перед нами отличные друг от друга характеры, круг и своеобразие которых остаются случайными и не могут быть твердо отграничены понятием.

(а) Такая предоставленная только самой себе индивидуальность не имеет поэтому продуманных намерений и целей, которые связали бы ее с каким-нибудь всеобщим пафосом. Все то, чем она обладает, то, что она делает и совершает, она черпает совершенно непосредственно, без всякой дальнейшей рефлексии, из своей собственной определенной природы. Эта природа такова, как она именно есть, и не хочет быть обоснованной чем-то высшим, быть в нем растворенной и найти свое оправдание в чем-то субстанциальном. Непреклонно, не сгибаясь, она опирается на самое себя; проявляя эту твердость, она либо осуществляет

себя, либо гибнет. Такая самостоятельность характера может обнаружиться лишь там, где внебожественное, частночеловеческое достигает своей полной значимости. Такого рода характерами являются, главным образом, персонажи Шекспира, у которых напряженная твердость и односторонность как раз и вызывают по преимуществу удивление. Тут нет речи о религиозности, о поведении, вызываемом религиозным внутренним примирением человека, и о нравственности как таковой. Напротив, перед нами здесь самостоятельные, рассчитывающие только на самих себя индивидуумы, ставящие себе особые цели, которые являются исключительно их целями и диктуются только их собственной индивидуальностью. Их осуществления они добиваются с непоколебимой последовательностью страсти, без побочных рефлексий и не возводя преследования их в общее правило, а действуя лишь для собственного удовлетворения. В особенности в таких трагедиях, как, например, «Макбет», «Отелло», «Ричард третий» и другие, главной темой является *такого* рода характер, выступающий в окружении характеров, менее выдающихся и энергичных. Так, например, характер Макбета определяется его страстным честолюбием. Вначале он колеблется, но затем протягивает руку к короне, совершает убийство, чтобы ее получить; желая ее сохранить, он проносится, как буря, от одной жестокости к другой. Эта беспощадная твердость, отождествление человека с собою и со своей проистекающей лишь из него самого целью придает ему существенный интерес. Ни уважение к святости королевского сана, ни безумие его жены, ни отпадение вассалов, ни быстро надвигающаяся гибель не заставляют его поколебаться, ни перед чем, ни перед какими правами, небесными или человеческими, он не отступает, а продолжает стремиться к своей цели. Леди Макбет похожа на него по характеру; лишь нелепая болтовня некоторых новых критиков могла признать ее упоенной любовью. При первом же своем выступлении (акт первый, сцена пятая), читая письмо Макбета, в котором он сообщает о встрече с колдуньями и их пророчестве, гласившем: «Да здравствует кавдорский тан! Да здравствуешь ты, который еще будешь королем», она восклицает: «Ты уже Гламис и Кавдор, и ты будешь тем, что тебе обещано. Но я боюсь твоего характера (*thy nature*), он настолько полон молоком человеческой мягкости, что не пойдет по кратчайшему пути». Она не обнаруживает присущего любящей женщине удовольствия, радости по поводу счастья ее мужа, морального порыва, участия, сожаления, свойственных благородной душе, а лишь опасается, что характер ее мужа послужит помехой его честолюбию; на него самого она смотрит, как на средство. Тут мы не видим никакого колебания, раздумья, отступления, которые сначала все же испытывает сам Макбет, никакого раскаяния; перед нами лишь чистая абстрактность и жестокость характера, осуществляющего без дальних рассуждений то, что соот-

ветствует его природе. Надламывающая его катастрофа, быстро извне надвигающаяся на Макбета после совершения задуманного им деяния, в женской душе леди Макбет вызывает безумие. Таковы же Ричард третий, Отелло, старая Маргарита, а также и много других. Они — прямая противоположность жалким современным характерам, выведенным, например, Коцебу; они кажутся в высшей степени благородными, великими, превосходными, а по существу своему оказываются ничтожествами. У позднейших писателей, несмотря на их в высшей степени презрительное отношение к Коцебу, дело обстоит не лучше, хотя и в другом смысле. Так, например, Генрих фон-Клейст в своих произведениях «Кэтхен» и «Принц Гомбургский» изображает характеры, в которых в качестве наивысшего и превосходного выдвигается магнетическая одержимость, сомнамбулизм, лунатизм в контрасте к состоянию бодрствования, где обнаруживается определенная последовательность поведения. Принц Гомбургский — очень жалкий генерал; рассеянный при отдаче распоряжений о расположении войск, он плохо пишет приказы, занимается ночью, предшествующей сражению, глупостями, свидетельствующими о болезненном его состоянии, а днем, во время сражения, вытворяет нелепости. И при такой-то раздвоенности, разорванности и внутреннем разладе характера эти авторы думают, что следуют Шекспиру. Но они далеки от этого идеала: шекспировские характеры внутренне последовательны, верны себе и своей страсти и во всем, что они собою представляют и что с ними случается, они ведут себя согласно своей твердо очерченной определенности. —

(β) Чем более частным является характер, твердо ориентирующийся только на самого себя и благодаря этому легко скатывающийся ко злу, тем более приходится ему в конкретной действительности не только, отстаивая себя, бороться против препятствий, которые попадают у него на дороге и мешают осуществлению его целей, но и в еще большей мере также само это осуществление толкает его к гибели. Когда он прокладывает свой путь, его настигает порожденная самим же определенным характером судьба, подготовленная им самому себе гибель. Но развертывание этой судьбы не только проистекает из *действия* индивидуума, а есть вместе с тем внутреннее становление, развертывание самого *характера* в его бурном устремлении, одичании, крушении или изнеможении. У греков, в трагедиях которых важное значение имеет пафос, субстанциальное содержание человеческих поступков, а не субъективный характер, судьба в меньшей степени затрагивает этот определенный характер, который и не развивается по существу в пределах своих действий, а остается до конца тем, чем он был вначале. Но на данной ступени развития действия есть также и развитие индивидуума в его субъективной внутренней жизни, а не только внешнее движение событий. Поступки Макбета, например, выступают вместе с тем как одичание его души,

совершающееся так последовательно, что, после того как он совладевает с нерешительностью и жребий оказывается брошенным, оно уже больше ничем не может быть задержано. Его супруга с самого начала проявляет решительность; развитие психического напряжения в ней проявляется только как внутренний страх, возрастающий до физического и духовного крушения, до сумасшествия, от которого она гибнет. Так же обстоит дело почти со всеми характерами, как со значительными, так и незначительными. Правда, античные характеры также являют себя твердыми; у них дело даже доходит до конфликтов, когда уже ничем нельзя помочь; для их разрешения должен выступить *Deus ex machina* (бог из машины). Но твердость эта, как, например, у Филоктета, содержательна и в целом полна нравственно оправданного пафоса.

(γ) В этих характерах рассматриваемого нами круга невозможно *объективное примирение* ввиду случайности того, что они ставят своей целью, и самостоятельности их индивидуальности. Связь между тем, что они собою представляют, и тем, что с ними происходит, частью остается неопределенной, частью же для них самих не находит разрешения ни один вопрос «почему» и «для чего». Здесь снова возвращается фатум как наиболее абстрактная необходимость; единственным примирением для индивидуума остается его бесконечное внутреннее бытие, его собственная твердость, опираясь на которую он стоит выше своей страсти и ее судьбы. «Это происходит так», и то, что с ним случается, от чего бы оно ни проистекало, от господства ли рока, необходимости или от случая, это тоже *есть*; тут нет размышления, почему и для чего это есть; нечто совершается, и человек делает и хочет видеть себя перед лицом этой власти окаменевшим. —

(b) *Во-вторых*, в полной противоположности указанным персонажам формальность, отличающая характер, может зависеть от *внутреннего* переживания как такового; в нем индивидуум пребывает, не будучи в состоянии достигнуть его расширения и осуществления.

(a) Таковы те субстанциальные души, которые заключают в себе некую целостность, но переживают просто, концентрированно всякое глубокое душевное движение только внутри себя, не развивая и не разворачивая его в сторону внешней деятельности. Формализм, только что нами рассмотренный, касался определенности содержания и состоял в том, что индивидуум всецело вкладывал себя в одну цель, которую он с величайшей четкостью выявлял полностью, высказывал, проводил и, смотря по обстоятельствам, при этом погибал или себя сберегал. Формализм, о котором мы теперь говорим, состоит, наоборот, в пераскрытости, бесформенности, в недостатке проявления и разворачивания. Такая душа подобна драгоценному бриллианту, который играет лишь в отдельных точках, причем эта игра тогда похожа на сверканье молнии.

(β) Для того чтобы такая замкнутость имела ценность и была интересна, требуется наличие внутреннего душевного богатства, которое, однако, позволяет обнаружить свою бесконечную глубину лишь в немногих, так сказать, немых высказываниях и распознается как раз благодаря этой тишине. Такие простые, не сознающие себя, молчаливые натуры могут быть очень привлекательны. В таком случае молчание их, однако, должно быть подобно неподвижной на поверхности моря глади, молчанием неизмеримо глубокой, а не мелкой, пустой, тупой души. Подчас ведь очень плоскому человеку, благодаря тому что он мало себя во-вне проявляет и лишь изредка предоставляет возможность полуразгадать свои поступки, удастся создать о себе мнение, как о великом мудреце, человеке с большими душевными переживаниями, так что окружающие могут полагать, что в этом сердце и уме скрывается нечто чудесное, между тем как в конце концов оказывается, что за ними ничего не скрывается. Напротив, бесконечная содержательность и глубина других *тихих* душ возмущает себя — что требует большой гениальности и мастерства от художника — отдельными, разбросанными, наивными и сказанными невзначай остроумными высказываниями. Последние ненамеренно служат доказательством для людей, способных это понимать, что такая душа постигает субстанциальное окружающих обстоятельств с глубоким внутренним чувством, но что ее размышление не переплетается со всем этим клубком особенных интересов, соображений, конечных целей, что оно чисто от них, незнакомо с ними и что оно не позволяет обыденным движениям сердца рассеять такого рода серьезное отношение и участие.

(γ) Но и для такой замкнутой в себе души должно точно так же наступить время, когда она будет потрясена в некоей определенной точке своего внутреннего мира, когда она бросит всю свою нерастратченную силу в одно на всю жизнь определяющее чувство, привяжется к нему со всей своей безраздельной энергией и станет счастливой или погибнет. Ибо для твердой опоры человек нуждается в развитой шире нравственной субстанции, которая одна только обеспечивает объективную прочность. К таким характерам принадлежат очаровательнейшие создания романтического искусства; в частности опять-таки у Шекспира мы встречаем такие образы в их прекраснейшей завершенности. Такова, например, Джульетта в трагедии «Ромео и Джульетта». Вы присутствовали при постановке трагедии (в Берлине, в 1820 г., когда роль Джульетты была сыграна мадам Грелингер). Стоит ее посмотреть; это в высшей степени подвижное, живое, искреннее, пылкое, остроумное, совершенное, благородное создание. Джульетту можно понимать, однако, еще иначе; вначале в ней можно видеть только ребенка, простую девушку четырнадцати-пятнадцати лет; видно, что ни себя, ни мира она еще не сознат, никакого движения, порыва или желаний в себе не таит; она совсем просто заглянула в окружаю-

щий ее мир, как в *laterna magica* (волшебный фонарь), ничему от него не научилась и не пришла ни к каким размышлениям. И вдруг мы видим, как развивается вся мощь этой души, видим хитрость, осторожную рассудительность, силу, способную пожертвовать всем на свете и подвергаться жесточайшим испытаниям. Все нам теперь кажется первым внезапным расцветанием розы, со всеми ее лепесточками и складками; тут мощно проявилась наружу глубокая цельная натура; до этого она еще была *не дифференцирована*, *не оформлена*, *не развита*, а ныне выступает из прежде замкнутого духа как непосредственное создание проснувшегося *единого* интереса, не сознающая сама себя в своей прекрасной полноте и власти. Это — пожар, который возник от одной искры, почка, которая, едва коснувшись ее любовь, неожиданно предстала в полном расцвете, но которая, чем быстрее распускается, тем скорее также, лишившись листьев, никнет. К этому разряду характеров принадлежит в еще большей степени *Миранда* в «Буре». Шекспир показывает нам ее, воспитанную в тишине, ее первое знакомство с людьми; он изображает ее лишь в немногих сценах, но дает нам в них полное, бесконечно яркое представление о ней. Шиллеровскую Теклу, несмотря на то что она является плодом рефлектирующей поэзии, мы можем также причислить к таким характерам. Среди такой богатой и шумной жизни она остается незадетой ею; она лишена тщеславия, не рефлектирует, наивно отдается только одному, исключительно одушевляющему ее интересу. Нужно сказать вообще, что, главным образом, для прекрасных, благородных женских натур только в любви впервые открывается мир и их собственная внутренняя жизнь; они только тогда рождаются духовно.

К тому же типу интенсивной внутренней жизни, которая не может дойти до полного раскрытия, принадлежат по большей части также и герои и героини народных песен, в особенности германских; они представляют собою выражение полной содержания целостной жизни души. В какой бы мере душа ни оказывалась проникнутой каким-нибудь интересом, она может проявлять себя в этих песнях только отрывочными высказываниями, именно этим открывая нам глубину души. Этот способ изображений своей немотой как бы снова возвращается к символизму, так как то, что он дает, это не открытое, ясное изложение всей сокровенной психики, а только некий *знак* и намек. Мы, однако, получаем здесь не символ, значение которого, как прежде, остается абстрактной всеобщностью, а высказывание, внутренним содержанием которого и является сама эта субъективная, живая, действительная душа. В позднейшее время господства всецело рефлектирующего сознания, далекого от упомянутой наивности, оттесненной теперь внутрь себя, такие изображения представляют огромные трудности и служат доказательством оригинального поэтического дарования. Что Гёте, в особенности в своих песнях, является мастером

таких символических изображений, т. е. удивительно умеет в простых, кажущихся внешними и безразличными, чертах раскрыть всю правду и бесконечность души, это мы уже видели выше. Таков, например, «Король Фульский», принадлежащий к прекраснейшим поэтическим произведениям Гёте. В нем король ничем не свидетельствует о своей любви, кроме как кубком, который этот старик сохранил на память о своей возлюбленной. Старый бражник умирает; вокруг него рыцари в высоком королевском зале; свое царство, свои сокровища он завещает своим наследникам, но кубок он бросает в волны, — никто другой не должен им обладать.

«Er sah ihn stürzen, trinken,
Und sinken tief in's Meer,
Die Augen thäten ihn sinken,
Trank nie einen Tropfen mehr».
(«Как тот черпнул, склонился
И скрылся вглубь, — он следил
И взор его затмился
И больше он не пил»).

(Перевод В. Брюсова.)

Но такая глубокая, тихая душа, которая замкнула в себе, подобно тому, как кремень искру, энергию духа, не оформляет себя, не развивает и не образует своего существования и вызываемой им рефлексии — такая душа также и не освободила себя в силу такого развития. Когда в ее жизнь врывается диссонанс несчастья, она находится во власти жестокого противоречия, не обладая нужным умением, не зная путей для сближения своего сердца с действительностью, не умея также защититься против внешних обстоятельств, проявить выдержку перед их лицом и постоять за себя. Поэтому если она попадает в коллизию, то оказывается беспомощной, быстро, необдуманно переходит к деятельности или пассивно дает себя запутать. Так, например, Гамлет — прекрасная, благородная душа. Не будучи внутренне слабым, он, однако, не обладает сильным чувством жизни; охваченный тяжелой меланхолией, он бродит печально и бесцельно. У него тонкое чутье; нет никакого внешнего признака, никакого основания для подозрений, но ему кажется, что что-то неладно, не все идет так, как должно было быть; он предчувствует, что свершилось какое-то чудовищное дело. Дух его отца сообщает ему подробности. Быстро рождается в его душе решение отомстить; он всегда помнит о долге, который ему предписывает его собственное сердце. Но он не позволяет, подобно Макбету, увлечь себя, не убивает, не беснуется, не наносит удар прямо, подобно Лаэрту, а продолжает оставаться в том состоянии бездеятельности, которое свойственно прекрасной, погруженной в свои переживания душе, не могущей показать себя в действии, приспособиться к конкретным обстоятельствам. Он выжидает, ищет объективной достоверности, послушный свойственному его душе прекрасному чув-

ству справедливости не приходит, однако, к твердому решению, даже обретя эту уверенность, а предоставляет все внешним обстоятельствам. Далекий от действительности, он не разбирается также и в том, что его окружает; убивает старого Полония вместо короля, действует опрометчиво там, где требовалась рассудительность. Он погружен в себя, когда требуется проявить настоящую энергию, пока, наконец, помимо его активности не свершается в этом сложном потоке обстоятельств и случайностей как судьба целого, так и судьба его собственной, всегда снова уходящей в себя души с ее внутренними переживаниями.

В таком положении оказываются, особенно в новое время, люди, принадлежащие к низшим сословиям. Не обладая образованием, подготавливающим к осуществлению всеобщих целей, не будучи проникнуты многообразием объективных интересов, они не могут поэтому, когда у них исчезает одна цель, найти поддержку своим внутренним переживаниям и опорный пункт для своей деятельности ни в какой другой цели. Это отсутствие образования заставляет замкнутые души, чем менее они развиты, тем более тупо и упорно держаться того, что сразу захватило их целиком, овладело всей их индивидуальностью, каким бы односторонним оно ни было. Такое однообразие сосредоточенных в себе молчаливых людей свойственно преимущественно немцам; вследствие этого они легко оказываются в своей замкнутости неуживчивыми, неприветливыми, упрямыми и недоступными, а в своих поступках и речах весьма неуверенными и противоречивыми. Как мастера в обрисовке и изображении таких немых душ людей, принадлежащих к низшим классам, я здесь назову только Гиппеля, автора «Жизненных карьер в восходящей линии», одного из немногих оригинальных юмористических произведений на немецком языке. Он очень далек от сентиментальности и пошлых ситуаций, отличающих Жак-Поля, и поражает, напротив, удивительной индивидуальностью, свежестью и живостью. Он рисует в высшей степени захватывающе целостные характеры, не умеющие высказать того, что у них на душе, и делающие это со страшной энергией, когда их на это толкают. Они сами ужасным способом разрешают бесконечное противоречие своей внутренней жизни и несчастных обстоятельств, в которых видят себя запутавшимися. Этим они совершают то, что в других случаях делает внешняя судьба, как это происходит, например, в «Ромео и Джульетте», где внешние случайности расстраивают хитроумное и искусное вмешательство монаха и приводят к смерти любящих.

(с) Таким образом, эти формальные характеры показывают нам вообще, с одной стороны, лишь огромную силу воли особенной субъективности, проявляющей себя так, как она есть, и бурно осуществляющей свою волю. С другой стороны, они представляют внутри себя цельную, неограниченную душу, которая,

будучи затронута в каком-нибудь определенном аспекте своей внутренней жизни, концентрирует ширь и глубину всей своей индивидуальности на этой единственной точке, попав же в коллизию, оказывается не в состоянии ориентироваться и, прибегнув к рассудку, помочь себе; она не разворачивается во-вне. *Третий* момент, на который мы должны теперь еще указать, заключается в следующем. Если мы желаем, чтобы эти совершенно односторонние и ограниченные по своим целям, а по своему сознанию развитые характеры представляли интерес не только *формально*, но также и *субстанциально*, то мы должны получить от их изображения впечатление, как будто сама эта ограниченность их субъективности есть лишь некая судьба, т. е. изображение должно давать переплетение их частной определенности с более глубокой внутренней жизнью. Шекспир в самом деле дает нам познать в них эту глубину и богатство духа. Он их показывает нам людьми свободной силы представления и гениального духа, так как их размышление стоит и ставит их выше того, чем они являются по своему состоянию и своим определенным целям. Поэтому они как бы только вынуждаются бедственными обстоятельствами, коллизией своего положения совершать то, что они совершают. Но это, однако, не надо понимать в том смысле, что по отношению, например, к Макбету мы должны приписывать вину всех его дерзновений только злым колдуньям; наоборот, колдуньи являются скорее лишь поэтическим отражением его собственной упрямой воли. То, что шекспировские герои осуществляют, особая их цель, имеет свое происхождение и корень своей силы в их собственной индивидуальности. Но эта же индивидуальность сохраняет вместе с тем величие, которое стирает то, чем они являются в действительности, по своим целям, интересам, поступкам, расширяет и возвышает их в них самих. И точно так же пошлые характеры у Шекспира — Стефано, Тринкуло, Пистоль и абсолютный между всеми ними герой, Фальстаф, — погружены в свою вульгарность, но они вместе с тем проявляют ум. Их гений мог бы охватить собою все, составить полное, свободное существование и вообще быть тем, чем являются великие люди. Напротив, в французских трагедиях даже величайшие и лучшие люди довольно часто оказываются при надлежащем рассмотрении только напыщенными, злыми тварями; им хватает ума лишь для оправдания себя всякими софизмами. У Шекспира мы не находим ни оправдания, ни осуждения, а лишь размышления о всеобщей судьбе; на арену вытекающей из нее необходимости становятся индивидуумы без жалоб, без раскаяния, и, исходя из необходимости, они видят, как исчезает все и сами они, как бы рассматриваемые извне.

Во всех этих отношениях сфера таких индивидуальных характеров представляет бесконечно богатое поле, причем, однако, легко впасть в опасность пустоты и пошлости. Было поэтому

лишь немного мастеров, обладавших достаточным запасом поэзии и ума, чтобы понимать и воплощать истинные характеры.

2. Приключенчество

Рассмотрев ту сторону внутренней жизни, которая может быть изображена на этой ступени искусства, мы должны, *во-вторых*, направить наш взор также и на внешнее, на те особенные обстоятельства и ситуации, стимулирующие характер, на те коллизии, в которых оказывается он замешанным, равно как и на весь облик в целом, принимаемый внутренней жизнью в пределах конкретной действительности.

Как мы уже многократно указывали, основным определением романтического искусства является то, что духовность, душа, как рефлексированная внутри себя, составляет некое целое; она поэтому относится к внешнему не как к своей проникнутой ею реальности, а как к отделенному от нее чисто внешнему, которое, будучи отпущено на свободу духом, разворачивается, осложняется и мечется в разные стороны как некая без конца текущая, изменяющаяся, сбивающая с толку случайность. Прочно замкнутой в себе душе также безразлично, к каким обстоятельствам она обратится, как и какие обстоятельства ей представятся. Ибо в своих действиях ей не так важно создать в самой себе обоснованное и через само себя существующее и продолжающее существовать произведение, как важно вообще проявлять себя, совершать дела.

(а) Таким образом, здесь имеется то, что в другом смысле можно назвать обезбожением природы. Дух ушел из внешних явлений в себя. Так как внутренняя субъективная жизнь себя уже больше в них не прозревает, то и со своей стороны они оформляются самостоятельно, вне субъекта, будучи к нему равнодушны. Согласно своей истине дух, правда, опосредствован и примирен внутри себя с абсолютным, но поскольку мы здесь стоим на почве самостоятельной индивидуальности, которая исходит из себя, будучи взята такой, каковой она себя непосредственно находит и так себя сохраняет, то это обезбожение захватывает также и действующий характер. Последний поэтому со своими целями, являющимися случайными, выступает во-вне в случайный мир, с которым он не сливается воедино в внутри-себя совпадающее целое. Эта относительность целей в относительной среде, определенность и переплетение которой коренится не в субъекте, а определяется внешне, случайно и также приводит к столь же случайным коллизиям, как и причудливо переплетающимся друг с другом разветвлениям, — эта так охарактеризованная относительность целей и составляет приключенчество, которое является *основным типом* романтического искусства, что касается формы событий и действий.

Для изображения действия и событий идеала в более строгом его понимании и классического искусства требуется наличие истинной внутри себя самой, по себе необходимой цели, в содержании которой и заключается то, что определяет внешнюю форму и способ осуществления в действительности. Этого нет в делах и событиях, изображаемых романтическим искусством. Хотя здесь и изображаются в их реализации сами по себе всеобщие и субстанциальные цели, все же определенность действия, то, что упорядочивает и расчленяет их внутреннее течение, находится не в них самих; они должны оставлять свободной эту сторону осуществления и предоставлять ее поэтому случайности.

(а) Романтическому миру предстояло совершить лишь *один абсолютный* подвиг — это распространение христианства, деятельное выявление духа общины. Осуществляясь частично посреди враждебного мира неверующей античности и частично варварства и дикости сознания, этот подвиг при переходе от учения к деяниям становился по преимуществу пассивным подвигом перенесения страданий и мук, жертвования собственным бранным существованием ради вечного спасения души. Дальнейший подвиг, апалогичный по содержанию, явился в средние века делом христианского рыцарства; он заключался в изгнании мавров, арабов и вообще магометан из христианских стран, а затем прежде всего в крестовых походах для завоевания святого гроба господня. Это, однако, не являлось целью, касавшейся человека как человечество; то была цель, которую должна была осуществить лишь совокупность отдельных индивидуумов, так что эти последние стекались в отдельности по своей охоте. В этом смысле мы можем назвать крестовые походы коллективной авантюрой (*Gesammtabentheuer*) христианского средневековья, приключением, которое таило в себе внутренний порок и было фантастичным. Оно носило духовный характер, но было лишено истинно духовной цели и было лживо в отношении действия и характеров. Ибо что касается религиозного момента, крестовые походы ставят перед собой в высшей степени пустую, внешнюю цель. Христианский мир должен искать своего спасения только в духе, в Христе, который, воскреснув, воссел одесную бога. Он обретает свою живую действительность, свое пребывание в духе, а не в гробе и в чувственных, непосредственно наличных местах своего прежнего земного пребывания. Но порыв и религиозная жажда, тоска средних веков были направлены лишь на место, на ту внешнюю местность, с которой была связана история страстей христовых и его святого гроба. И в столь же непосредственном противоречии с религиозной целью находилась чисто мирская цель завоевания, стяжания, которая сама по себе, по своему внешнему проявлению носила характер, совершенно отличный от религиозного. Итак, хотели завоевать духовное, внутреннее, а ставили себе целью приобретение этой

чисто внешней местности, из которой исчез дух; стремились к земной выгоде и связывали это мирское стяжание с религиозным как таковым. Этот разлад составляет здесь ту изломанность, фантастичность, в которой внешнее извращает внутреннее, а последнее в свою очередь искажает внешнее, вместо того чтобы привести в гармонию эти две стороны. Благодаря этому и в выполнении подвига сочетаются без примирения противоположные элементы. Благочестие превращается в дикость и варварскую жестокость; та же самая дикость, развязывающая весь эгоизм и все страсти человека, переходит, наоборот, снова в вечную глубокую расстроганность и сокрушенность духа, которые, собственно говоря, и должны были составлять основные мотивы крестовых походов. Наличие таких противоречащих друг другу элементов и приводило к тому, что деяниям и событиям, преследовавшим одну и ту же цель, недоставало какого бы то ни было единства и последовательности руководства; вся совокупность событий, составлявших эти походы, распадается на ряд приключений, побед, поражений, пестрых случайностей, а исход этого предприятия не соответствовал имевшимся в распоряжении средствам и грандиозным приготовлениям. Сама цель уничтожалась ее осуществлением. Ибо крестовые походы хотели еще раз подтвердить истину слова: «Ты не дашь ему лежать в гробу, не допустишь, чтобы твой святой подвергся тлению». Но именно это страстное искажение Христа живого, поиски удовлетворения духа в таких местах и зданиях, даже в гробу, месте смерти, — это томление духа — сколько бы ни восхищался им господин де Шатобриан — само есть лишь тление духа, из которого христианский мир должен воскреснуть, чтобы вернуться к свежей, полной жизни конкретной действительности.

Сходную цель — мистическую, с одной стороны, фантастическую, с другой, и авантюристическую в своем осуществлении — представляют поиски святого Грааля.

(β) Более высоким делом является то, которое каждый человек должен осуществить в самом себе, его жизнь, которою он определяет свою вечную судьбу. Эту тему в согласии с католическими воззрениями трактует, например, Данте в своей «Божественной комедии», проводя нас через ад, чистилище и рай. И здесь также, несмотря на строгое расположение всего содержания, нет недостатка ни в фантастических представлениях, ни в связанных с риском приключенческих элементах, поскольку это награждение загробным блаженством и осуждение на загробные муки изображаются не только сами по себе, в своем общем характере, а в своем частном осуществлении, в почти необозримом ряде отдельных примеров. Кроме того, *поэт* дерзает присвоить себе права церкви, берет в свои руки небесные ключи, дарует блаженство и осуждает; таким образом, он делает себя судьей мира, отправляя в ад, чистилище или рай знаменитей-

ших людей древнего и христианского мира — поэтов, граждан, воинов, кардиналов, пап.

(γ) Другими материалами для действий и событий на арене *мира* являются бесконечно многообразные приключения — создания представления, внутренние и внешние случайности любви, чести и верности. В одном случае рыцарь сражается за свою собственную славу, в другом он спешит на помощь преследуемой невинности, совершает удивительнейшие подвиги в честь своей дамы или восстанавливает подавленное право силой своего собственного кулака, ловкостью своей руки; все это, даже если невинностью, которую рыцарь освобождает, и была банда мошенников. В большинстве этих материалов нет никакого положения, ситуации, конфликта, благодаря которым действие стало бы *необходимым*, а только душа хочет проявиться во внешнем мире и намеренно отыскивает себе приключения. Так, например, *любовные* поступки по большей части по своему более специальному содержанию не имеют никакой другой цели, как доставить доказательства прочности, верности, продолжительности любви, показать, что окружающая действительность со всем комплексом ее отношений почитается лишь материалом для проявления любви. Благодаря этому определенное деяние, в котором она проявляется, не определяется самим собою, а предоставлено взбредшей в голову причудливой мысли, капризу дамы, произволу внешних случайностей. Совершенно так же обстоит дело с целями, когда речь идет о *чести* и *храбрости*. Они по большей части являются целями стоящего еще далеко от всякого дальнейшего субстанциального содержания субъекта, который вкладывает себя во всякое случайно попавшееся ему содержание и ищет в нем оскорбления или повода доказать свою храбрость, свое искусство. Как здесь не имеется мерил, указывающего, что должно быть отнесено к содержанию и что нет, так здесь не имеется и критерия, определяющего, что действительно является оскорблением чести и что могло бы быть истинно достойным предметом храбрости. С осуществлением *права*, которое также является целью рыцарства, обстоит дело не иначе. Право и закон оказываются здесь не состоянием и целью, сами по себе устойчивыми; всегда осуществляющимися согласно закону и его необходимому содержанию, а тем, что само представляет собою лишь субъективную причуду, так что как защита права, так и суждение о том, что в том или другом случае является правдой или кривдой, предоставлены совершенно случайному субъективному соображению.

(b) Следовательно, в области мирского вообще, в особенности в рыцарстве и вышеуказанном формализме характеров, мы наталкиваемся на большую или меньшую случайность как волящей души, так и обстоятельств, в рамках которых совершаются действия. Ибо упомянутые раньше односторонние индивидуальные

персонажи могут избрать своим содержанием нечто всецело случайное, имеющее опору только в энергии их характера; при обусловленных внешними обстоятельствами коллизиях им удается или не удается его осуществить. Точно так же обстоит дело и с рыцарством, которое в идеале чести, любви и верности носит в себе более высокое оправдание, сходное с истинно нравственным. С одной стороны, благодаря единичному сцеплению обстоятельств, на которые оно воздействует, рыцарство прямо получает характер некоторой случайности, поскольку вместо всеобщего подвига его задачей становится лишь осуществление частных целей; его делам недостает в себе и для себя существующих связей. С другой же стороны, именно благодаря этому также и в отношении к субъективному духу индивидуумов возникает произвол или самообман касательно намерений, планов и предприятий. При последовательном проведении весь этот авантюризм как их поступков и течения событий, так и их результатов оказывается миром происшествий и судеб, разлагающимся внутри себя и вследствие этого комическим.

Это внутреннее разложение рыцарства достигло своего осознания и получило свое наиболее адекватное изображение преимущественно у Ариосто и Сервантеса, а отмеченные индивидуальные характеры с их особенностями — у Шекспира.

(а) У Ариосто особенно забавны бесконечная запутанность судеб и целей, сказочное сплетение фантастических обстоятельств и шутовских ситуаций, которыми играет влюбленная в приключения фантазия поэта с легкостью, доходящей до легкомыслия. Здесь разыгрываются неподдельно дурацкие, безумные вещи, к которым герои якобы относятся вполне серьезно. В особенности любовь с высот божественной любви, воспетой Данте, или фантастической нежности у Петрарки низводится до уровня чувственных, неприличных историй и смешных коллизий, а героизм и храбрость до такой степени взвинчены, что вызывают уже не доверчивое восхищение, а лишь улыбку по поводу сказочности подвигов. Но относясь равнодушно к тому, как возникают изображаемые им ситуации, каким образом они влекут за собой удивительные переплетения и конфликты, как эти конфликты завязываются, обрываются, опять сплетаются, разрываются и, наконец, изумительно разрешаются, комически трактуя, кроме того, рыцарские подвиги, Ариосто все же умеет выделить и поднять на высоту все то благородное и великое, что в рыцарстве имеется, — мужество, любовь, честь и храбрость не в меньшей мере, чем другие страсти — плутовство, хитрость, присутствие духа и многое другое.

(β) Если Ариосто больше воюет против *сказочности* рыцарских приключений, то Сервантес, напротив, обратил внимание на их *романтический* элемент. В своем «Дон-Кихоте» он изображает благородный характер человека, у которого рыцарство превращается

в сумасшествие. Здесь рыцарские приключения перенесены в прочные, определенные условия точно изображаемой в ее внешних отношениях действительности. Отсюда получается комическое противоречие между рассудительным, упорядоченным своими собственными силами, миром и изолированной душой, которая хочет создать для себя эту прочность, этот порядок только с помощью своей собственной персоны и своих рыцарских подвигов, которые, однако, могли бы только его ниспровергнуть. Несмотря на эту комическую аберрацию, в «Дон-Кихоте» полностью сохранилось то, что мы хвалили раньше в произведениях Шекспира. Сервантес также сделал своего Дон-Кихота изначально благородной, многосторонней и духовно одаренной натурой, которая все время нас живо интересует. Дон-Кихот — это душа, которая в своем безумии вполне уверена в себе и в своем деле; вернее, его сумасшествие в том только и состоит, что он уверен и остается столь уверенным в себя и в свое дело. Без этого безрассудного спокойствия по отношению к характеру и успеху своих поступков он не был бы подлинно романтичным; эта самоуверенность действительно велика и гениальна во всем, что касается субстанциальной сути его помыслов. Притом его украшают прекраснейшие черты характера. Точно так же произведение в целом представляет собой, с одной стороны, осмеяние романтического рыцарства, являясь насквозь подлинной иронией, — между тем как у Ариосто приключения остаются как бы только легкомысленной шуткой, — а с другой стороны, события в «Дон-Кихоте» — лишь нить, на которую прелестно нанизывается ряд подлинно романтических новелл, чтобы показать сохранившимся в своей истинной ценности то, что другая часть романа низвергает в своих комических сценах.

(γ) Аналогично тому, как здесь рыцарство даже в важнейших своих интересах на наших глазах низводится до комического положения, так и Шекспир ставит либо рядом со своими четкими индивидуальными характерами, с трагическими ситуациями и конфликтами фигуры и сцены комические, либо выводит первые характеры посредством глубокого юмора за пределы самих себя, когда они упрямо преследуют свои ограниченные и ложные цели. Фальстаф, например, шут в «Короле Лире», сцена с музыкантами в «Ромео и Джульетте» представляют собою иллюстрации первого, а «Ричард третий» — иллюстрации второго приема.

(с) К этому разложению романтического в его прежней форме примыкает, наконец, в-третьих, *романическое* в современном смысле этого слова; ему по времени предшествуют рыцарские и пастушеские романы. — Это *романическое* представляет собой рыцарство, ставшее снова чем-то серьезным, обретшее действительное содержание. Случайность внешнего существования превратилась в прочный, обеспеченный порядок гражданского общества и государства, так что там, где ставил себе химе-

рические цели рыцарь, теперь существуют полиция, суды, армия, государственное управление. Благодаря этому меняется также и характер рыцарства героев, действующих в новейших романах. Они как индивидуумы со своими субъективными целями, своей любовью, честью, благоговением или своими идеалами исправления мира противостоят этому существующему порядку, прозе действительности, которая всюду ставит на их пути затруднения. Субъективные желания и требования взвинчиваются благодаря этой противоположности безмерно высоко. Каждый застаёт перед собою зачарованный, для него совершенно не подходящий мир, против которого он должен бороться, так как этот мир противится ему и, в своей неподатливой прочности не уступая страстям героя, выдвигает как препятствие желание какого-нибудь отца, какой-нибудь тетки, гражданские отношения и т. д. Такими новыми рыцарями являются особенно юноши, которым приходится пробиваться через круговорот мира, осуществляющийся помимо их идеалов. Эти юноши считают несчастьем, что существуют вообще семья, гражданское общество, государство, законы, профессиональные занятия и т. д., так как субстанциальные жизненные отношения с их ограничениями жестоко противодействуют их идеалам и бесконечному праву сердца. Надо пробить брешь в этом порядке вещей, изменить, исправить мир или по крайней мере вопреки ему создать себе на земле небесный уголок, пуститься в поиски подходящей девушки, найти ее и добыть, отвоевать ее наперекор злым родственникам или другим неблагоприятным обстоятельствам. Но эта борьба, эти сражения являются в современном мире лишь годами ученичества, воспитанием индивидуума при соприкосновении с наличной действительностью и только тогда становятся осмысленными. Ибо учение это кончается тем, что субъект обламывает себе рога, вплетается со своими желаниями и мнениями в существующие отношения и разумность этого мира, в его сцепления вещей, и приобретает себе в нем соответствующее местечко. Сколько бы тот или иной человек в свое время ни ссорился с миром, сколько бы его ни бросало из стороны в сторону, он в конце концов все же по большей части получает свою девушку и какую-нибудь службу, женится и делается таким же филистером, как все другие. Жена будет заниматься домашним хозяйством, не преминут появиться дети, женщина, предмет его благоговения, которая недавно была единственной, ангелом, будет вести себя приблизительно так, как и все прочие. Служба заставит работать и будет доставлять огорчения, брак создаст домашний крест; таким образом, ему выпадет на долю ощутить всю ту горечь похмелья, что и другим. — Мы видим здесь тот же характер приключенчества, с которым мы имели дело выше, с тем только различием, что оно находит свое подлинное значение и фантастическое должно получить в последнем необходимый корректив.

3. Разложение романтической формы искусства

Последнее, что нам остается еще сделать, это установить момент, с которого романтическое, которое в себе (*an sich*) уже является разложением классического идеала, начинает фактически выступать как *разложение*.

Здесь мы сразу же должны принять во внимание совсем случайный и внешний характер того материала, которым овладевает художественная деятельность и который она формирует. В пластике классического искусства субъективная внутренняя жизнь так ориентируется на внешнее, что это внешнее является собственным образом самого нутра и не исходит из него к самостоятельному существованию. Напротив, в романтическом искусстве, где внутреннее переживание отступает в себя, совокупное содержание внешнего мира обретает свободу, возможность самостоятельно разворачиваться и сохраняться в согласии со своим своеобразием и частными чертами. И наоборот, когда субъективное, внутреннее, душевное переживание становится существенным моментом для изображения, тогда такой же случайностью будет определяться, в какое из содержаний внешней действительности и духовного мира будет вживаться душа. Романтическая внутренняя жизнь в состоянии поэтому обнаруживать себя при всяких обстоятельствах. Она может сказаться в огромном множестве положений, состояний, отношений, блужданий, переплетений, конфликтов и удовлетворений, ибо предметом поисков, предметом, приобретающим значимость, является только субъективное ее оформление в ней же самой, выражение и способ восприятия души, а не объективное в себе и для себя значимое содержание. Поэтому в изображениях романтического искусства *все находит* себе место: все жизненные сферы и явления, самое большое и самое маленькое, самое высокое и самое ничтожное, нравственное, безнравственное и злое; в особенности, чем больше это искусство обмирщается, тем больше и больше оно внедряется в конечные явления мира. Эти явления становятся излюбленными предметами его изображения, оно обеспечивает им полную значимость, и художник чувствует себя хорошо, изображая их такими, каковы они есть. Так, например, у Шекспира мы встречаем наряду с изображением самых возвышенных областей и важнейших интересов также и изображение самых незначительных и второстепенных явлений, потому что у него действия персонажей уходят в самый конечный контекст жизни, дробятся и рассеиваются, переходя в круг случайностей, причем все имеет свое значение. В «Гамлете», например, мы видим наряду с королевским двором также и часовых, в «Ромео и Джульетте» — челядь, а в других пьесах еще, кроме того, шутов, болванов и всякого рода низменные вещи повседневной жизни: кабаки, извозчиков, ночные горшки и блох, точно так же как в религиозном

круге романтического искусства в изображении рождения Христа и поклонения королей не должны отсутствовать вола и осел, ясли и солома. И так происходит везде, дабы также и в искусстве исполнилось изречение: первые да будут последними.

В рамках этого случайного характера избираемых искусством предметов, которые частью, правда, берутся только как фон более важного в самом себе содержания, но частью все же изображаются также и сами по себе, обнаруживается тот *распад* романтического искусства, которого мы только что коснулись. С одной стороны, выступает реальная действительность с ее, с точки зрения идеала, *прозаической объективностью*, содержание обычной повседневной жизни, постигаемое не в его существе, в котором оно содержит в себе нравственное и божественное, а в его изменчивости и конечной преходимости. С другой стороны, *субъективность* со своими чувствами и взглядами, с правом и силой своего остроумия возводит себя в хозяина всей действительности. Она ничего не оставляет от той обычной связи и значимости действительности, которые последняя имеет для обыденного сознания. Она чувствует себя удовлетворенной лишь постольку, поскольку все вовлеченное в эту область оказывается в самом себе разложимым и разложившимся для созерцания и чувства благодаря форме и постановке, которые придают этому всему субъективное мнение, каприз, гениальность. —

Исходя из сказанного, мы должны *в первую очередь* остановиться теперь на принципе тех многообразных произведений искусства, которые в своем способе изображения низменного существования и внешней реальности приближаются к тому, что мы привыкли называть подражанием природе.

Во-вторых, мы должны сказать о субъективном юморе, играющем большую роль в современном искусстве; в особенности у многих поэтов он составляет основной тип их произведений.

И, наконец, *в-третьих*, нам еще остается только указать ту точку зрения, исходя из которой искусство в состоянии функционировать еще и в наше время.

а) Субъективное подражание искусства существующему

Круг предметов, который может охватить эта сфера, расширяется до беспредельности, так как здесь искусство берет своим содержанием не внутри себя необходимое, область которого замкнута в себе, а случайную действительность в ее безграничных видоизменениях образов и обстоятельств. В этот круг попадает и природа с ее пестрой игрой разрозненных форм, повседневные дела и будни человека с его природными нуждами, приятным их удовлетворением, его случайными привычками, положениями, укладом семейной жизни, его гражданскими занятиями, да и вообще все непредвиденно меняющееся во внеш-

ней предметности. Благодаря этому искусство не только приобретает портретный характер, какой романтическому искусству всегда более или менее свойствен, но оно целиком сводится к портретным изображениям как в ваянии и живописи, так и в изображениях, даваемых поэзией. Оно возвращается к подражанию природе и именно к намеренному приближению к случайному характеру, к непосредственному, взятому самому по себе, к некрасивому и прозаическому существованию.—Здесь, естественно, само собою напрашивается вопрос, должны ли мы вообще такого рода продукцию еще называть художественными произведениями. Если исходить из понятия подлинных художественных произведений в смысле идеала, в которых, с одной стороны, дело идет о неслучайном и непреходящем в самом себе содержании, а, с другой стороны, о всецело соответствующем такому содержанию способе оформления, то продукты творчества на настоящей ступени не выдержат испытания при сопоставлении с такими произведениями. Но в искусстве есть еще и другой момент, который в особенности здесь получает существенное значение: субъективные замысел и исполнение художественного произведения, аспект индивидуального таланта, умеющего оставаться верным субстанциальной внутренней жизни природы; он правдив и в отношении к обликам духа, даже в полярных точках случайности, характер которой они принимают. В силу этой правды, а также и благодаря достойному величайшего восхищения мастерству изображения талант умеет сделать значительным даже то, что само по себе лишено значения. К этому еще прибавляется та субъективная интенсивность, с которой художник всецело вживается своим духом и душой в существование таких предметов, взятых во всем их внутреннем и внешнем облике и явлении; он их ставит перед нашим созерцанием в этом одухотворении. Имея в виду указанные аспекты, мы не имеем права отказать принадлежащим к этому кругу созданиям в названии художественных произведений.

Переходя к дальнейшему, следует указать, что из особых искусств, главным образом, живопись и поэзия обратились к изображению таких предметов. Ибо, с одной стороны, содержанием служит здесь в самом себе частное, а с другой стороны, формой изображения оказывается случайное и все же в своем круге подлинное своеобразие внешнего явления. Ни архитектура, ни скульптура и музыка не подходят для выполнения такого рода задачи.

(а) В поэзии выступает обыденная домашняя жизнь, имеющая своей субстанцией порядочность, умение жить на свете и мораль сегодняшнего дня. Эта жизнь изображается в ее обычных мещанских перипетиях, в сценах и фигурах, взятых из жизни средних и низших классов. Из французов в особенности Дидро настойчиво требовал в этом направлении естественности и подража-

ния существующему. У нас, немцев, на сходный путь в более высоком смысле вступили в молодости Шиллер и Гёте. В рамках этой живой естественности изображения и частного характера изображаемого они искали, однако, более глубокого содержания и существенных, богатых интересами конфликтов. В это же самое время Коцебу и Иффланд, один с поверхностной быстротой восприятия и создания, а другой с более серьезной пунктуальностью и филистерской моралью, срисовывали повседневную жизнь своего времени в ее прозаических узких связях, причем выказывали недостаток чутья к настоящей поэзии. Вообще наше искусство очень охотно, хотя и позже других, приняло эту манеру и достигло в ней виртуозности. Ибо в продолжение долгого времени искусство было для нас чем-то более или менее чуждым, воспринятым извне; оно не возникло по нашему почину. В этом обращении к окружающей действительности сказывается потребность в том, чтобы материал искусства был имманентным, родным, принадлежал к национальной жизни поэта и публики. Побуждением, ведущим к таким изображениям, было стремление усвоить себе искусство, которое и по своему содержанию и по способу изображения было бы всецело нашим, родным, хотя бы для этого пришлось пожертвовать красотой и идеальностью. Другие народы больше нашего пренебрегли такими областями искусства или же только теперь начинают более живо интересоваться таким материалом, заимствованным из повседневной и обыденной жизни.

(β) Если мы желаем, однако, остановиться на наиболее замечательном, что может быть достигнуто в этом отношении, то мы должны обратить наше внимание на жанровую живопись позднейших голландцев. Уже в первой части, рассматривая идеал как таковой (Эстетика, т. I, стр. 160), я коснулся того, что в ней, согласно всеобщему духу, является основой, из которой она возникла. Удовлетворенность существующей жизнью, сказывающаяся также и в самых обыденных и незначительных вещах, вытекает у голландцев из того обстоятельства, что они были вынуждены добывать себе посредством огромной борьбы и тяжких трудов то, что другим народам природа доставляет более непосредственно; при ограниченной по своим размерам территории они стали великими в заботе о самых ничтожных вещах, которые научились ценить. С другой стороны, они являются народом рыбаков, моряков, бюргеров, крестьян; вследствие этого уже с самого начала они знали цену тому, что в величайшем и малейшем необходимо и полезно, и умели его добывать своим рачительным, полным трудолюбия усердием. По своей религии голландцы — что очень важно — были протестантами, а только протестантизму свойственно всецело внедряться в прозу жизни, признавать за нею, взятой самой по себе, независимо от религиозных отношений, полную значимость и предоставлять ей развертываться с неогра-

нической свободой. Никакому другому народу, живущему при других обстоятельствах, не пришло бы в голову сделать главным содержанием художественных произведений такие предметы, как те, которые голландская живопись предлагает нашему взору. Но при всех этих интересах голландцы не знали бедного и скудного существования, и их дух не был угнетаем, они сами реформировали свою церковь, победили религиозный деспотизм, равно как и светскую испанскую власть грандецы. Благодаря своей деятельности, своему прилежанию, храбрости, бережливости и сознанию, что они сами добыли себе свободу, они достигли благосостояния, богатства, правопорядка и были преисполнены бодрости, веселья; они даже кичились радостной повседневностью. В этом — оправдание выбора предметов их искусства.

Более глубокий ум, ищущий истинного внутри себя содержания, такого рода предметы удовлетворять не могут; но если сердце и мысль и не получают удовлетворения, то все же более пристальное созерцание примиряет нас с ними. Ибо нас радует и увлекает искусство живописи и живописца. И в самом деле, если желаешь знать, что такое живопись, то следует посмотреть на эти небольшие картины, чтобы сказать о том или другом мастере: *этот* человек умеет писать красками. Художник, творя, поэтому вовсе не интересуется тем, чтобы дать нам посредством своего художественного произведения представление о предмете, который он нам показывает. О виноградных кистях, цветах, оленях, деревьях, песчаных берегах, о море, солнце, небе, о пышности и украшениях утвари, используемой в повседневной жизни, о лошадях, воинах, крестьянах, о курении, вырывании зубов, о самых разнообразных сценах из домашней жизни мы уже имеем самое полное представление; такого рода вещей в природе достаточно. Нас здесь должно привлекать не содержание и его реальность, а та иллюзия, видимость, которая очень далека от предмета. Из сферы прекрасного как бы фиксируется сама по себе видимость как таковая, и искусство есть мастерство в изображении всех тайн углубляющейся в себя видимости внешних явлений. Искусство состоит особенно в том, чтобы с тонким чутьем подслушать, подхватить у существующего мира со стороны его частного проявления жизни, согласующейся, однако, с общими законами видимости, мгновенные, всецело изменчивые черты бытия и верно и правдиво закрепить самые беглые штрихи. Дерево, ландшафт есть уже само по себе нечто прочное и пребывающее. Однако уловить в его полной жизненности и длительно запечатлеть для созерцания блеск металла, мерцание освещенной виноградной кисти, исчезающее видение луны, солнца, улыбку, выражение скоропроходящих душевных настроений, комические движения, позы, игру лица, это наиболее мелькающее, наиболее мимолетное, — вот трудная задача на этой ступени искусства. Если классическое искусство в его идеале оформ-

ляет, главным образом, только субстанциальное, то здесь Остаде, Теньер, Стэп являются такими мастерами, которые схватывают и запечатлевают для нашего созерцания изменчивую природу в ее беглых проявлениях — текущую воду, водопад, пенящиеся морские волны, натюр-морт со случайным поблескиванием стаканов, тарелок и т. д., — внешний образ духовной действительности в наиболее частных ситуациях — женщину, при свете лампы вдевающую нитку в игольное ушко, случайно взбудораженный разбойничий притон, мгновенный жест, быстро снова исчезающий, смех и оскал зубов крестьянина. Это — победа искусства над тем, что преходит, победа, в которой субстанциальное, как будто обманутое, теряет свою власть над случайным и мимолетным.

Здесь видимость предметов как таковая составляет подлинное содержание, но искусство идет еще дальше, фиксируя мимолетную кажимость. Независимо от предметов изобразительные средства становятся сами по себе целью, так что субъективное мастерство и применение художественных средств сами возводятся в степень объективных предметов художественных произведений. Уже старинные голландские живописцы весьма основательно изучили физические свойства красок: Ван Дэйк, Гемминг, Шореель изумительно умели воссоздавать до обманчивости похоже блеск золота, серебра, игру благородных камней, шелк, бархат, меха и т. д. И вот это мастерство, это умение посредством магии красок и их волшебных тайн вызывать поразительнейшие эффекты, приобретает теперь самостоятельное значение. Подобно тому как дух, мысля, постигая, воспроизводит для себя мир в представлениях и мыслях, так теперь главной задачей становится, независимо от самого предмета, субъективное воссоздание внешнего вида при помощи чувственного элемента красок и освещения. Это как бы объективная музыка, звучание в красках. Если в музыке отдельный тон сам по себе не имеет никакого значения, а создает впечатление лишь в своем отношении к другим тонам, в своем противополжении, в гармонии, переходе и слиянии, то так же обстоит дело и с красками. Если мы будем рассматривать вблизи, например, цвет, блистающий, как золото, или сверкающий, как освещенные галуны, то мы увидим только белесоватые, желтоватые штрихи, точки, окрашенные поверхности; отдельная краска как таковая не обладает тем блеском, который она производит; только их соединение создает это сверкание и блистание. Возьмем, например, атлас Тербурга; каждое красочное пятно само по себе представляет нечто тускlosерое, оно в большей или меньшей степени белесовато, голубовато, желтовато; но в некотором отдалении, благодаря его положению по отношению к другим, появляется тот красивый, мягкий блеск, который свойствен настоящему атласу. И точно так же обстоит дело с бархатом, игрой света, облаками и вообще

со всем, что изображается. Это не отражение души, которая хочет изобразить себя в предметах, как это, например, часто бывает в ландшафтах; здесь перед нами совершенно субъективное мастерство, которое этим объективным способом проявляет себя как мастерство самих средств, дающее им возможность произвести собственными силами некую предметность в ее живом облике и действии.

(γ) Благодаря этому интерес к изображенным объектам направляется в другую сторону, к чистой субъективности самого художника, которая хочет себя выявить; ей поэтому важно не формирование для самого себя готового и покоящегося на самом себе произведения, а некое созидание, в котором творящая субъективность показывает лишь самое себя. Поскольку эту субъективность перестают интересовать внешние изобразительные средства, а интересуется само *содержание*, искусство становится искусством каприза и юмора.

б) Субъективный юмор

В юморе сама личность художника производит самое себя как в своих частных, так и в своих более глубоких аспектах, так что тут дело идет, главным образом, о духовной ценности этой личности.

(α) Так как юмор не ставит себе задачей дать некоторому содержанию объективно раскрыться и сформироваться соответственно его существенной природе, чтобы затем художественно расчленить и отшлифовать его в этом развитии, а сам художник врывается в материал, то главная его деятельность состоит в том, чтобы силой субъективных капризов, молний мысли, поразительных способов концепирования привести к тому, чтобы внутри себя распалось и разложилось все, что хочет сделаться объективным и приобрести прочный облик действительности или только обладать видимостью его во внешнем мире. Этим внутренне уничтожается всякая самостоятельность объективного содержания и в себе прочная, данная самой природой вещей связь облика. Изображение является лишь игрой с предметами, смещением и извращением материала, блужданием в разные стороны, плаванием без парусов и ветрил; оно выступает в виде субъективных высказываний, взглядов и приемов, из-за которых автор жертвует как собой, так и своими предметами.

(β) Тут возникает естественная иллюзия, будто очень легко шутить и острить по поводу самого себя и окружающего; поэтому часто прибегают к юмористической форме, но столь же часто бывает, что юмор становится плоским, когда субъект совершенно произвольно пользуется случайно взбредшими ему на ум выдумками и шутками, которые, находясь в слабой связи между собою, нанизываются до бесконечности; часто автор

с намеренным чудачеством соединяет самые разнородные вещи. Некоторые народы более снисходительны к такого рода юмору, другие же относятся к нему строже. У французов юмористика в общем имеет небольшой успех; у нас ей везет больше, и мы терпимее относимся к таким заблуждениям. Так, например, Жан-Поль у нас — излюбленный юморист; однако как раз у него больше, чем у всех других, мы наталкиваемся на причудливое сочетание самых далеких друг от друга в действительности вещей, на самое пестрое переплетение предметов, связь которых друг с другом носит совершенно субъективный характер. История, содержание и ход событий в его романах возбуждают наименьший интерес. Главным оказывается неожиданное движение и скачки юмора, который пользуется всяким содержанием лишь для того, чтобы в нем проявить свое субъективное остроумие. В этом сочетании и сплелении материала, нахватавшего из всех стран мира и областей действительности, юмористика как бы возвращается назад к символизму, где значение и облик также расходятся друг с другом. Разница только в том, что теперь материалом, равно как и значением, распоряжается единственно только одна субъективность поэта, и она располагает их в чуждом их природе порядке. Но такой ряд причуд утомляет быстро, в особенности если от нас требуют, чтобы и наша фантазия вживалась в те часто почти не поддающиеся разгадыванию комбинации, случайно промелькнувшие в уме художника. У Жан-Поля в особенности одна метафора, одна острота, шутка, одно сравнение убивает другие; мы видим, что ничего не остается, все улетучивается. Но ведь нужно, чтобы то, что должно разложиться, сначала раскрылось и было подготовлено. С другой стороны, юмор, когда субъект лишен в себе внутреннего ядра и внутренней опоры, души, наполненной истинной объективностью, охотно переходит в сентиментальность и чувствительность. Жан-Поль доставляет нам пример также и такого перехода.

(γ) Для истинного юмора, который хочет избежать таких отклонений и искажений, требуется много глубины и богатства духа. Только они могут подчеркнуть как действительное то, что кажется лишь субъективным, и заставить выступить субстанциальное из самой его случайности, из чистых причуд. Свободное творчество поэта в ходе его высказываний должно, как у Штерна и Гиппеля, носить характер совершенно непреднамеренного, легкого, незаметного плетения рассказа, которое в своей незначительности как раз дает и наиболее высокое понятие о глубине. Поскольку же здесь отдельные события, черты всплывают беспорядочно, то тем глубже должна залегать их внутренняя связь; она должна бросать на разрозненные детали светлый луч духа.

Мы дошли, таким образом, до конца романтического искусства, достигнув ступени новейшего времени, отличительную чер-

ту которого мы можем обнаружить в том, что субъективность художника стоит над своим материалом и созданием. Над ней уже больше не господствуют данные условия определенного круга как содержания, так и формы; художник всецело распоряжается как содержанием, так и способом его формирования.

е) Конец романтической формы искусства

Искусство, как мы его до сих пор рассматривали, имело своей основой единство значения и облика, так же как и единство субъективности художника с его содержанием и произведением. Субстанциальная, проникающая все образования норма давалась содержанию и соответствующему его воплощению определенным видом этого единства.

Тут мы нашли, что в начальной стадии искусства, на Востоке, дух еще не был для самого себя свободным; он еще искал то, что для него было абсолютным, в природе и поэтому постигал природу как само по себе божественное. В дальнейшем воззрение, свойственное искусству классическому, изображало греческих богов как непринужденных, одухотворенных (*begeistet*) индивидуумов и, однако, по существу своему столь же еще обремененных человеческим природным обликом как утвердительным моментом. Лишь искусство романтическое впервые заставило дух погрузиться в свою собственную внутреннюю жизнь, по отношению к которой плоть, внешняя реальность и вообще мирское сначала признавались ничтожными, несмотря на то что духовное и абсолютное должны были являться лишь в этом элементе; однако элемент этот сумел в конце концов все в возрастающей степени снова завоевать себе положительное значение.

(а) Эти виды мировоззрения составляют религию, субстанциальный дух времен и народов и проходят красной нитью как через искусство, так и через все другие области жизни данной эпохи. Подобно тому как каждый человек во всякой своей деятельности — политической, религиозной, художественной, научной — является сыном своего времени и имеет своей задачей выявить, разработать существенное содержание и необходимо обусловленную этим содержанием форму, так и назначение искусства состоит в нахождении художественно адекватного выражения для духа определенного народа. И вот, пока художник в непосредственном единстве и твердой вере сливается с определенным содержанием такого мировоззрения и религии, он также сохраняет истинно *серьезное* отношение к этому содержанию и его воплощению. Это содержание остается для него тем, что есть бесконечного и истинного в его собственном сознании, содержанием, с которым он по самой своей внутренней субъективности живет в изначальном единстве, между тем как форма, в которой он его выявляет, представляется для него как художника окон-

чательным, необходимым, высшим способом сделать для себя наглядным абсолютное и вообще душу предметов. Имманентная ему самому субстанция его материала связывает его с определенным способом экспозиции. Ибо материал и тем самым также надлежащую для последнего форму художник носит тогда непосредственно внутри себя как собственную сущность своего существования, которую он не выдумывает, а которая *есть* он же сам; ему надо только сделать для себя объективным это истинно существенное, представить его и оформить во всей его жизненности, извлекая его из себя. Лишь в этом случае художник всецело воодушевлен своим содержанием и изображением; вымыслы его оказываются не продуктом произвола, а возникают в нем, исходят из него, из этой субстанциальной почвы, из того фонда, содержание которого полно беспокойства, пока не достигнет с помощью художника соответственного своему понятию индивидуального облика. Напротив, если мы теперь, в наше время, желаем сделать предметом скульптурного произведения или картины греческого бога или же, как современные протестанты, избираем для этой цели Марию, то мы не можем отнестись серьезно к такому материалу. Нам в таких случаях недостает глубочайшей веры, хотя в те времена, когда еще полностью господствовала вера, художник вовсе не обязательно должен был быть тем, что принято называть благочестивым человеком, да и вообще художники не всегда были очень-то благочестивыми людьми. К ним предъявляется только то требование, чтобы содержание составляло для художника субстанциальное, сокровеннейшую истину его сознания и создало для него необходимость данного способа воплощения. Ибо художник в своей продукции принадлежит природе, его мастерство есть вместе с тем *природный* талант, его деяние — не чистая деятельность постижения в понятиях, которое всецело противостоит своему материалу и объединяется с последним в свободной мысли, в чистом мышлении. Творчество художника находится перед своим материалом, еще не отрешившись от природного аспекта; оно непосредственно соединено с предметом, верит в него и по своей подлиннейшей самости (Selbst) с ним тождественно. В этом случае субъективность целиком находится в объекте, художественное произведение столь же всецело проистекает из нераздельной внутренней жизни и силы гения, созидание *ferme* (крепко) устойчиво, лишено колебаний и концентрирует в себе полную интенсивность. Это — основное условие существования искусства в его целостности. —

(β) При той ситуации, в которой необходимо оказалось искусство в ходе его развития, все отношение совершенно изменилось. Этот результат мы должны, однако, рассматривать не как чисто случайное несчастье, постигшее искусство лишь благодаря трудному времени, прозаичности, недостатку интереса и т. д. Это есть действие и поступательное движение самого искусства,

которое, приведя живущий в нем самом материал к предметной наглядности, само же каждым шагом вперед доставляет вклад, способствующий освобождению его самого от воплощенного содержания. К тому, что благодаря искусству или мышлению находится перед нашим чувственным или духовным взором как предмет в такой совершенной степени, что содержание его исчерпано, что все обнаружилось и не остается больше ничего темного и внутреннего, — к тому мы теряем всякий интерес. Ибо интерес сохраняется только при бодрой, яркой деятельности. Дух хлопочет о предметах лишь до тех пор, пока в них еще есть некая тайна, нечто не раскрывшееся. Так обстоит дело, доколе материал еще тождественен с нами. Но если искусство всесторонне раскрыло нам существенные воззрения на мир, заключающиеся в его понятии, равно как и круг содержания, входящий в эти воззрения, то оно освободилось от этого определенного содержания; содержание это всякий раз предназначено для особого народа, особого времени; истинная потребность снова подхватить его пробуждается только вместе с потребностью обратиться *против* того содержания, которое до сих пор исключительно обладало значимостью. Так, например, Аристофан восстал против своего времени, а Лукиан против всего греческого прошлого, и точно так же в Италии и Испании на исходе средних веков Ариосто и Сервантес начали выступать против рыцарства.

В противовес той эпохе, когда художник благодаря своей национальности и своему времени находится субстанциально в рамках определенного мировоззрения, его содержания и формы воплощения, мы можем констатировать всецело противоположную точку зрения, которая в своем полном развитии приобрела важное значение только в новейшее время. В наши дни отточенность рефлексии, критика затронула почти у всех народов также и художников, а у нас, немцев, к этому прибавилась также и свобода мысли. Это сделало художников, так сказать, «*tabula rasa*» («чистой доской») в отношении материала и формы их продукции, после того как были пройдены также и необходимые особенные стадии романтической формы искусства. Связанность особенным содержанием и только для этого материала подходящим способом воплощения для современного художника отошли в прошлое; искусство благодаря этому сделалось свободным инструментом, которым он в меру своего субъективного мастерства может пользоваться одинаково касательно всякого содержания, какого бы рода оно ни было. Тем самым художник стоит над определенными освященными формами и образованиями; он движется свободно, самостоятельно, независимо от содержания и характера созерцания, в которое прежде облекалось для сознания святое и вечное. Никакое содержание, никакая форма уже больше непосредственно не тождественны с интимным переживанием, с *природой*, бессознательной субстанциальной сущностью художника. Для

него безразличным может быть всякий материал, если только он не противоречит формальному закону, требующему, чтобы материал этот был вообще прекрасным и был способен сделаться предметом художественной трактовки. В наши дни нет материала, который сам по себе стоял бы над этой относительностью; если он над ней и возвышается, то отсутствует по крайней мере безусловная потребность в изображении его искусством. Поэтому художник относится к своему содержанию в целом словно драматург, который создает и раскрывает другие, чуждые лица. Он, правда, и теперь еще вкладывает в него свой гений, вплетает в него часть своего собственного материала, но материал этот является лишь общим или совершенно случайным. Более строгая индивидуализация, напротив, не принадлежит ему самому, а художник пользуется тут своим запасом образов, способов оформления, формами прежних форм искусства; последние, сами по себе взятые, ему безразличны и приобретают важность лишь постольку, поскольку они ему представляются как раз наиболее подходящими для того или другого материала. В большинстве искусств, в особенности изобразительных, предмет задается художнику извне; он работает по заказу и должен лишь придумать, что может быть сделано из библейских или светских рассказов, сцен, портретов, церковных зданий и т. д. Ибо сколько бы он ни вкладывал свою душу в данное ему содержание, оно все же всегда остается материалом, который для него самого не является непосредственным субстанциальным элементом его сознания. Тут бесполезно усваивать себе снова, так сказать, субстанциально, прошлые мировоззрения, т. е. сживаться с одним из этих видов воззрений, стать, например, католиком, как это в новейшее время сделали многие ради искусства, желая укрепить свое душевное настроение (Gemüth) и превратить для самих себя определенную ограниченность своего изображения в нечто в себе и для себя сущее. Художнику не следует сначала приводить в порядок свое душевное настроение и заботиться о спасении своей собственной души; его великая свободная душа должна с самого начала, еще до того, как он приступает к творчеству, знать и ощущать, в чем ее опора, быть в себе уверенной и не бояться за себя. В особенности современный великий художник нуждается в свободном развитии духа, приводящем к тому, что всякое суеверие и вера, ограниченные определенными формами созерцания и воплощения, низводятся на степень аспектов и моментов, над которыми свободный дух сделался властелином. Он не видит в них самих по себе освященных, незыблемых условий своей экспозиции и способа оформления, а придает им ценность только благодаря тому высшему содержанию, которое он, воссоздавая, вкладывает в них как им адекватное.

Итак, в распоряжении художника, талант и гений которого сами по себе освободились от прежнего ограничения одной опре-

деленной художественной формой, находятся отныне всякая форма, равно как и всякий материал.

(γ) Но если мы, наконец, поставим вопрос: каковы те содержание и форма, которые могут рассматриваться согласно общей точке зрения как *характерные* для этой ступени, то окажется следующее.

Всеобщие формы искусства были связаны преимущественно с абсолютной истиной, которой достигает искусство; источник своей дифференциации они обретали в определенном понимании того, что считало сознание абсолютным и что внутри самого себя носило принцип способа своего оформления. В этом отношении мы видели, что в символическом искусстве природные значения выступают в качестве содержания, а вещи природы и олицетворения в виде человека — в качестве формы изображения. В классическом искусстве мы имели духовную индивидуальность, но как телесное, не ушедшее внутрь себя наличие, над которым стояла абстрактная необходимость судьбы. В романтическом же искусстве такой формой оказалась духовность с субъективностью, ей самой имманентной; для внутренней жизни последней внешний облик оставался случайным. В этой последней форме искусства, так же как и в предшествующих, предметом искусства было божественное само по себе. Но это божественное должно было объективироваться, определиться и тем самым перейти по своему почину к мирскому содержанию субъективности. Сначала бесконечная стихия личности заключалась в чести, любви, верности, затем в особенной индивидуальности, в определенном характере, смыкающемся с особым содержанием человеческого существования. Наконец, это срастание с такой специфической ограниченностью содержания было снова устранено юмором, который сумел распатать и разложить всякую определенность и в силу этого вывел искусство за его собственные пределы. Однако в этом выходе искусства за свои границы оно представляет собою также и возвращение человека внутрь себя самого, снисхождение в свое собственное чувство, благодаря чему искусство отбрасывает от себя всякое прочное ограничение определенным кругом содержания и постижения и делает своим новым святым *Человека* (Humanus), глубины и высоты человеческой души как таковой, общечеловеческое в его радостях и страданиях, в его стремлениях, деяниях и судьбах. Тем самым художник получает свое содержание в самом себе; он действительно является человеческим духом, самого себя определяющим, рассматривающим, придумывающим и выражающим бесконечность своих чувств и ситуаций; ему уже больше ничто не чуждо из того, что может получить жизнь в сердце человека. Это — предметное содержание (Gehalt), которое само по себе не определено художественно, а предоставляет произвольному вымыслу дать определенность содержанию (Inhalt) и оформлению; тут, однако, никакой интерес

не исключен, так как искусство больше уже не должно изображать лишь то, что на одной из его определенных ступеней является вполне ему родным, а может изображать все, в чем человек способен чувствовать себя, как на родной почве.

Имея в виду эту обширность и многообразие материала, необходимо прежде всего выставить требование, чтобы в отношении к способу трактовки материала повсюду одновременно давала о себе знать современная жизнь духа. Современный художник может, разумеется, примкнуть к древним и древнейшим художникам; быть гомеридом, хотя бы и последним, прекрасно; творения, которые отражают поворот романтического искусства к средним векам, также имеют свои заслуги. Однако одно дело — эта общезначимость, глубина и своеобразие материала, а другое — способ его трактовки. Никакой Гомер, Софокл и т. д., никакой Данте, Ариосто или Шекспир не могут снова появиться в наше время. То, что так значительно было воспето, что так свободно было высказано, высказано до конца: все это — материалы, способы их созерцания и постижения, которые пропеты до конца. Лишь настоящее свежо, все остальное блекло и бледно. Хотя мы и должны упрекнуть французов касательно исторической верности и подвергнуть их критике в отношении красоты за то, что они изображали греческих и римских героев, китайцев и перуанцев, как французских принцев и принцесс, и приписывали им мотивы и взгляды эпохи Людовиков XIV и XV, однако если бы только мотивы эти и взгляды были сами по себе глубже и прекраснее, то в этом перенесении в область современности вовсе не было бы ничего плохого для искусства. Напротив, все материалы, из жизни какого бы народа и какой бы эпохи их ни черпали, обретают свою художественную правду только как носители живой современности, что наполняет сердце человека, в нем отражаясь, и заставляет нас чувствовать и представлять себе истину. Проявление и деяние непреходяще-человеческого в самом многостороннем его значении и бесконечных преобразованиях — вот что в этом сосуде человеческих ситуаций и эмоций может составлять теперь абсолютное содержание нашего искусства.

Если, установив вообще, в чем состоит своеобразие содержания, свойственное этой ступени, мы оглянемся назад на то, что мы в конце рассматривали как формы разложения романтического искусства, то окажется, что мы по преимуществу отметили, с одной стороны, распад искусства, подражательное изображение внешне объективного в случайности его облика, а, с другой стороны, напротив, освобождение в юморе субъективности в ее внутренней случайности. Подводя итоги, мы можем теперь еще обратить внимание на то, что в рамках приведенного ранее материала получается объединение этих крайностей романтического искусства. Подобно тому как, говоря о поступательном движении,

приведшем от искусства символического к классическому искусству, мы рассмотрели переходные формы образа, сравнения, эпиграммы и т. д., так и здесь, трактуя о романтическом искусстве, мы должны отметить аналогичную форму. В тех способах постижения главное — это был распад внутреннего значения и внешнего облика, размежевания, которое частично устранялось благодаря субъективной деятельности художника, а в эпиграмме в особенности превращалось, елико возможно, в отождествление. Романтическое же искусство с самого начала характеризовалось более глубоким раздвоением удовлетворяющейся в себе внутренней жизни, которая, ввиду того, что объективное не соответствует вообще сущему внутри себя духу, находилась в состоянии разорванности или безразличия к объективному. Этот антагонизм развился дальше в ходе движения романтического искусства, так что нам довелось видеть, что искусство стало интересоваться либо исключительно только случайным внешним миром, либо столь же случайной субъективностью. Но если эта удовлетворенность внешнею, равно как и субъективным изображением, возрастает и приводит согласно принципу романтического искусства к углублению души в предмет, а, с другой стороны, юмор в рамках своего субъективного отражения захватывает также и объект и его оформление, то мы получаем благодаря этому некое вхождение внутренней жизни в предмет, некий как бы *объективный* юмор. Однако такое вхождение может быть лишь частичным и может найти себе выражение примерно лишь в объеме стихотворения (*eines Liedes*) или только как часть более объемистого целого. Ибо расширенное и разработанное в рамках объективности, оно должно было бы стать действием и событием и объективным их изображением. Но то, что мы имеем право причислить к такому роду произведений, представляет собою скорее чувствительное растекание (*Sich-ergehen*) души художника в предмете, которое хотя и получает развитие, тем не менее остается неким *субъективным* остроумным движением фантазии и сердца, каким-то капризом, который, однако, не только случаен и произволен, но представляет собою внутреннее движение ума, целиком посвящающего себя своему предмету и делающего его объектом своего интереса и своим содержанием.

С этой стороны мы можем противопоставить такие последние цветы искусства древнегреческой эпиграмме, где указанная форма выступила в ее первой, наиболее простой форме. Форма, которую мы здесь имеем в виду, появляется лишь тогда, когда речь о предмете не сводится только к простому наименованию, не есть подпись или эпиграф, лишь говорящий, что такое вообще представляет собою данный предмет. Она возникает, когда ко всему этому присоединяется более глубокое чувство, меткая острота, полное глубокого смысла размышление и одухотворенное движение фантазии;

силой поэтической концепции они оживляют и расширяют самое малое. Но такого рода стихотворения, по такому-то поводу или на такую-то тему, стихотворения о деревне, ручье, весне и т. д., о живых и мертвых, могут быть бесконечно многообразными и возникать у каждого народа. Они, однако, посят второстепенный характер и вообще легко теряют свое значение, ибо всякий, особенно когда ум и язык достаточно развиты, может блеснуть мыслью по поводу большинства и предметов и отношений и суметь ее выразить так же, как всякий в состоянии написать письмо. Такой общий, чисто повторяемый, хотя и с новыми нюансами, монотонный напев скоро надоедает. На этой ступени дело идет поэтому, главным образом, о том, чтобы душа с ее интимными переживаниями, чтобы человек с глубоким и богатым сознанием всецело вживался в данные состояния, ситуации и т. д., чтобы он задерживался в них и благодаря этому создавал из предмета нечто новое, прекрасное, само по себе ценное.

Персы и арабы со свойственными им восточным великолепием образов, свободным блаженством фантазии, относящейся к предметам всецело созерцательно, доставляют блестящий образец такой поэзии даже для настоящего времени и современной субъективной интимности. Испанцы и итальянцы тоже дали превосходные произведения в этом роде. Клопшток говорит, правда, о Петрарке:

«Laura besang Petrarca in Liedern,

Zwar dem Bewunderer schön, aber dem Liebenden nicht».

(«Лауру Петрарка в песнях воспел для поклонника хоть и чудесно, но для влюбленного нет»).

Однако любовные стихотворения Клопштока сами полны только морализующих размышлений, тоскливого, меланхолического томления и взвинченного страстного стремления к счастью бессмертия, в то время как у Петрарки мы восхищаемся свободой внутреннего облагороженного чувства, которое хотя и выражает желание любимой женщины, все же удовлетворено в самом себе. Ибо в кругу этих предметов, ограниченном вином и любовью, кабаком и виночерпием, не может, правда, отсутствовать желание, вожделение, и мы на самом деле видим, например, у персидских поэтов бьющие через край образы этого рода. Здесь, однако, фантазия в своем субъективном интересе совершенно удаляет предмет из круга практических желаний; она интересуется только этим полным воображения занятием, вольно довлеющим себе во множестве сменяющих друг друга оборотах и выдумках, весьма остроумно играющим как радостями, так и печалью. Среди новейших поэтов на уровне такой же остроумной свободы, но при более субъективно интимной глубине фантазии, находятся, главным образом, Гёте в его «Западно-восточном диване» и Рюккерт. Стихотворения Гёте в «Диване» особенно существенно отличаются от его прежних стихотворений. В «Привете и расставании», напри-

мер, язык, изображение, правда, прекрасны, чувство отличается интимностью, ситуация, однако, здесь совершенно обыденна, исход тривиален и свободная фантазия тут не развернулась. Совершенно другой характер носит стихотворение в «Западном восточном диване», носящее заглавие «Нахождение сна». Здесь любовь целиком перенесена в область фантазии, в ее порывы, счастье, блаженство. Вообще в аналогичных произведениях нет субъективного томления, влюбленности, вожделения; здесь перед нами, наоборот, чистое удовольствие от предметов, безбрежный разлив фантазии, безобидная игра, свобода также и в шалостях рифм и искусственных размеров и при этом интимность и веселье взволнованной души; благодаря ясности формы они поднимают душу высоко над всеми тягостными ограничениями действительности.

Этим мы можем закончить рассмотрение *особенных* форм, на которые распадается идеал искусства в ходе его развития. Я сделал эти формы предметом более пространного исследования, чтобы указать их содержание, из которого вытекает также и способ изображения. Ибо в искусстве, как и во всех человеческих делах, решающим является содержание. Искусство согласно своему понятию имеет своим призванием только выявление содержательного в самом себе до степени адекватного, чувственного наличия; философия искусства должна поэтому сделать своей главной задачей постигнуть в мысли, в чем состоит это содержательное и прекрасные формы его проявления.

ТРЕТЬЯ ЧАСТЬ

СИСТЕМА ОТДЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

Первая часть нашей науки касалась общего понятия и действительности прекрасного в природе и искусстве; это было истинно прекрасно и истинное искусство, идеал в неразвитом еще единстве его основных определений, независимо от его особенного содержания и его различных способов явления.

Это внутреннее органическое единство прекрасного в искусстве раскрылось, *во-вторых*, в самом себе в целостность форм искусства, определенность которых была вместе с тем определенностью содержания; последнее дух искусства должен был из самого себя развить во внутренне расчлененную систему прекрасных мирозерцаний, созерцаний божественного и человеческого.

Что еще недостает этим двум сферам — это действительности в элементе самого *внешнего*. Ибо, хотя мы как при рассмотрении идеала как такового, так и особенных форм искусства — символической, классической и романтической — всегда говорили о соотношении, или, иными словами, о полном опосредствовании значения как внутреннего и его оформления во внешнем и являющемся, то реализация эта все же имела в виду ту продукцию искусства, которая сама еще остается *внутренней*; это — продукция искусства в кругу тех общих мирозерцаний, в которые она, расширяясь, развивается. Но как само понятие прекрасного подразумевает, что оно как произведение искусства делает себя внешне объективным для непосредственного созерцания, для внешних чувств и чувственного представления, так что прекрасное лишь благодаря этому существованию, ему самому принадлежащему, впервые становится для самого себя поистине прекрасным и идеалом, то мы должны, *в-третьих*, обозреть этот круг художественного произведения, осуществляющегося в элементе чувственного. Ибо только посредством этого последнего оформления художественное произведение поистине конкретно, представляет собою одновременно реальный, внутри себя заверченный, единственный индивидуум. —

Содержание этой третьей области эстетики может составлять только идеал, так как тут объективируется идея прекрасного в совокупности ее мирозерцаний. Мы поэтому еще и теперь дол-

жны понимать художественное произведение не как некую внутри себя расчлененную целостность, но как организм, различия которого, хотя они уже и во второй части *обособились* в круг существенно различных мировоззрений, теперь распадаются как *разрозненные* члены, каждый из которых сам по себе становится самостоятельным целым и в этой единичности может воплотить целостность (Totalität) отличных друг от друга форм искусства. В себе, по своему попятю, совокупность этой новой действительности искусства принадлежит к одной целостности. Однако так как целостность эта становится для себя реальной в области чувственного наличия, то идеал разрешается теперь в свои моменты и сообщает им отдельное самостоятельное существование, хотя они и могут присоединяться друг к другу, существенно соотноситься друг с другом и взаимно дополнять одно другое. Этот реальный мир искусства представляет собою систему *отдельных искусств*.

Подобно тому как особенные формы искусства, взятые в качестве целостности, имеют в себе поступательное движение — развитие символического искусства в классическое и романтическое, — так, с одной стороны, аналогичное движение вперед мы находим также и в отдельных искусствах, поскольку именно формы искусства сами получают свое существование через отдельные искусства. С другой стороны, однако, отдельные искусства, независимо от объективируемых ими форм искусства, имеют также и в самих себе становление, процесс, который в этом своем более абстрактном отношении *общ* им всем. Каждое искусство переживает свой период расцвета, когда достигает полного развития как искусство; по ту и по сю сторону имеется предшествующий этому завершению период и период, за ним последующий. Ибо создания всех искусств суть произведения духа; поэтому они не являются непосредственно готовыми в рамках их определенной области подобно образованиям природы, а представляют собою нечто начинающееся,двигающееся вперед, достигающее завершения и кончающееся — рост, расцвет и вырождение.

Эти носящие довольно-таки абстрактный характер различия, процесс которых мы здесь вкратце с самого начала намечаем, так как он проявляется во всех искусствах, представляют собою то, что обыкновенно обозначают под названиями «*строгого*», «*идеального*» и «*приятного*» стиля. Это те разнообразные художественные стили, которые характеризуются, главным образом, различием общих способов созерцания и изображения, частично различиями в отношении внешней формы и ее несвободы, свободы, простоты, перегруженности деталями и т. д., вообще в отношении всех тех аспектов, где определенность содержания прорывается во внешнее явление, частично же в аспекте технической обработки того чувственного материала, в котором искусство осуществляет свое содержание.

Существует обычный предрассудок, будто искусство начало с *простого и естественного*. В известном смысле можно, разумеется, согласиться с этим утверждением, а именно, грубое и дикое, конечно, более естественно и просто по сравнению с подлинным духом искусства. Но дело обстоит иначе, раз речь идет об естественном, живом и простом в искусстве как искусстве прекрасном. Первоначальные стадии, простые и естественные в смысле грубости, вовсе еще не принадлежат к области искусства и красоты; так, дети, например, делают простые фигурки и двумя-тремя нескладными черточками изображают человека, коня и т. д. Напротив, красота как произведение духа нуждается, даже для начальных ее стадий, в разработанной уже технике, требует многократных попыток и упражнения; простое как простота прекрасного, идеальная величина, представляет собою скорее результат. Только после многосторонних опосредствований удастся преодолеть разнообразное, пестрое, запутанное, чрезмерное, тягостное и как раз в этой победе спрятать и истребить все предварительные работы и приготовления, так что теперь кажется, будто свободная красота возникла совершенно беспрепятственно, как из одного слитка. Тут можно провести аналогию с манерами образованного человека, который во всем, что он говорит и делает, движется совершенно просто, свободно и естественно; он, однако, обладает этой простой свободой не с самого начала, а достиг ее только как результат законченного воспитания.

Поэтому согласно природе вещей, равно как согласно действительной истории, искусство в начальных его стадиях бывает скорее *искусственным* и тяжеловесным. Оно часто увлекается второстепенными подробностями; ему вообще нелегко дается разработка одежд и окружающих предметов; чем сложнее и многообразнее это внешнее, тем проще оказывается затем собственно выразительное, т. е. тем более скудным является истинно свободное, живое выражение духовного в его формах и движениях.

Мы видим поэтому, что первые древнейшие произведения искусства, рассматриваемые с отмеченной стороны, оказываются во всех отдельных искусствах наиболее *абстрактными* по своему содержанию. Это — простые истории в поэзии, смутные теогонии с отвлеченными, не вполне развитыми мыслями, изваяния отдельных святых из камня и дерева и т. д.; изображение тут нескладно, однообразно или запутанно, негибко, сухо. В особенности в ваятельных искусствах выражение лица тупо; покой в нем не носит следа духовно глубокой внутренней задумчивости, а выражает животную пустоту или же, наоборот, характерные черты резки и преувеличенны. И точно так же формы тела и его движения мертвенны, руки, например, слиты с туловищем, ноги не отделены друг от друга или движутся неловко, угловато, резко, да и вообще фигуры бесформенны, сдавлены и чрезмерно

худы и длинны. Наоборот, внешним аксессуарам — одежде, волосам, оружию и другим украшениям — уделено по большей части много любви и старания. Но складки платья, например, остаются деревянными и самостоятельными, не подчиняясь формам тела, — мы это довольно часто можем видеть на изображениях Марии и святых ранних времен. Складки располагаются друг подле друга то с однообразной правильностью, то оказываются ломаными, составляют резкие углы, линии их не сливаются, а расположены рассеянно на слишком широком пространстве. И точно так же первые поэтические произведения отрывочны, бессвязны, монотонны, в них абстрактно господствует только одно представление или чувство, или же они дики, резки; отдельные подробности в них сплетены нечетко, и целое еще не покороено, не доведено до прочной внутренней организации.

Стиль, как мы его здесь должны рассмотреть, начинается поэтому после таких подготовительных работ только с произведений прекрасного искусства в собственном смысле этого слова. Стиль, правда, в искусстве сначала — и это *во-первых* — также еще резок (*herb*), но все-таки, уже становясь прекрасным, смягчен в *строгость*. Этот строгий стиль есть более высокая абстракция прекрасного, которая останавливается на важном, выражает и изображает последнее в его основном, пренебрегает еще привлекательностью и грацией, дает господство одной лишь сути дела и, главным образом, не тратит слишком много труда на разработку побочных деталей. При этом строгий стиль еще придерживается подражания существующему. А именно, как, с одной стороны, по своему содержанию в отношении представления и изображения он придерживается данного, например существующей и освященной религиозной традиции, так, с другой стороны, он хочет касательно внешней формы дать возможность проявиться *суть вещей*, а не только своему собственному вымыслу. Ибо он удовлетворяется общим, не лишенным величия эффектом, что суть изображенного существует и, стало быть, следует также и в выражении сущему и существующему. Но точно так же этот стиль отстраняет все случайное, чтобы не казалось, что тут играет роль произвол и свобода субъективности: мотивы просты, изображаемых целей немного; таким образом, тут нет простора для разнообразия форм, для игры мускулов, движений.

Идеальный, чисто прекрасный стиль, *во-вторых*, находится посередине между исключительно только субстанциальным выражением сути предмета и полным выходом за его пределы, переходом к приятному. Мы можем обозначить как характер этого стиля величайшую жизненность в прекрасном тихом величии; ею мы восхищаемся в произведениях Фидия или у Гомера. Это — жизненность всех точек, форм, поворотов, движений, членов. Тут нет ничего незначительного и невыразительного, а все деятельно и производит на нас действие и являет нам движение,

пульс самой свободной жизни, в каком бы пункте мы ни рассматривали художественное произведение, но это такая жизненность, которая по существу являет лишь единое целое, она — лишь выражение единого содержания, единой индивидуальности, единого действия.

При такой истинной жизненности мы находим вместе с тем, что по всему произведению разлито дыхание грации. Грация есть обращение к слушателю, зрителю, обращение, которое строгий стиль отменяет. Однако, хотя Харита, Грация, и оказывается только благодарностью, услужливостью по отношению к другому, она все же в идеальном стиле всецело свободна от всякой погони за успехом. Более умозрительно мы можем объяснить себе это следующим образом. Суть предмета есть концентрированное субстанциальное, нечто для себя завершенное. Но так как она благодаря искусству вступает в область явления и, следовательно, так сказать, старается быть для других, перейти от своей внутренней простоты и чистоты (*Gedigenheit*) к дифференциации, разделению и разрозненности, то это дальнейшее развитие, направленное к тому, чтобы существовать для других, следует принимать как бы за желание угодить со стороны сути (*Sache*), поскольку кажется, что она для себя не нуждается в этом более конкретном существовании и все-таки для нас полностью вливается в это существование. Такому роду привлекательности разрешается проявиться на этой ступени развития искусства лишь в том случае, если субстанциальное, как остающееся внутри себя, существует также, и не заботясь о грации своего проявления, последняя расцветает, обнаруживаясь лишь как некое излишество. Это безразличие внутренней уверенности к своему наличному бытию, это ее спокойствие внутри себя и составляют прекрасную небрежность грации, которая непосредственно не придает никакого значения этому ее явлению. Именно здесь следует вместе с тем искать *величия* прекрасного стиля. Прекрасное, свободное искусство беззаботно во внешней форме, в которой оно не дает заметить никакого нарочитого размышления, никакой цели, никакой преднамеренности, а в каждом выражении, в каждом обороте лишь указывает на идею и душу целого. Только благодаря этому сохраняется идеальный характер прекрасного стиля, не являющегося ни резким, ни строгим; и он уже смягчается до светлой ясности прекрасного. Не причинено насилия ни одному элементу выражения, ни одной части; каждый член является самим собой, радуется собственному существованию, но вместе с тем соглашается с участью быть лишь моментом целого. Единственно лишь это дает при наличии глубины и определенности индивидуальности и характера прелесть оживленности. С одной стороны, господствует сама суть, сам предмет, но при той тщательности разработки, при той ясности и все же полноте многообразия черт, которое целиком определяет явление, де-

лает его четким, живым и стоящим перед глазами, наблюдатель как бы освобождается от сути как таковой, поскольку он полностью имеет перед собой конкретную жизнь этого предмета.

Благодаря, однако, этому последнему обстоятельству идеальный стиль, усиливая еще больше указанный поворот в направлении внешней стороны явления, переходит в *угодливый* (gefällig), приятный стиль. Здесь сразу же обнаруживается другое намерение, чем желание передать жизненность самого предмета. Нравиться, произвести внешнее впечатление — вот что начинает выступать как цель; она становится объектом самостоятельной заботы. Так, например, знаменитый Аполлон бельведерский, хотя сам, правда, и не принадлежит к произведениям угодливого стиля, все же представляет по крайней мере переход от высокого идеала к прелестному. Так как при такой угодливости все внешнее явление уже больше не сводится единственно к сути предмета, то частные детали, пусть они сначала вытекают из самого предмета и им необходимо обуславливаются, становятся все более и более независимыми. Чувствуется, что они притянуты, прибавлены как прикрасы (Verzierungen), нарочитые эпизоды. Однако, в силу того что они оказываются случайностями для самой сути предмета и по существу предназначены только для слушателя или читателя, именно поэтому они льстят субъективности, для которой они разработаны. Виргилий и Гораций, например, радуют в этом отношении тщательно отделанным стилем; тут видна многосторонность заданий, старание понравиться. В архитектуре, скульптуре и живописи благодаря стремлению нравиться исчезают простые величественные линии, всюду появляются отдельные картинки, украшения, прикрасы, ямочки на щеках, красивое убранство волос, улыбки, разнообразные складки одежд, приманчивые цвета и формы, эффектные, замысловатые, но все же непринужденные позы и т. д. В так называемой готической, или пемецкой, архитектуре, например, там, где она переходит в угодливое, мы находим разработанную до бесконечности красоту, так что целое сложено исключительно из небольших колонок, высящихся одна над другой, с многообразными завитушками, башенками, шпильками и т. д.; взятые сами по себе, они нравятся, не будучи, однако, в состоянии состязаться с впечатлением крупных пропорций и не могущих быть превзойденными масс.

Но поскольку вся эта ступень искусства ставит себе целью оказывать действие во-вне посредством изображения внешнего, мы можем указать, как на дальнейшую общую ее черту, на стремление к *эффекту*. Он может быть достигнут, если воспользоваться в качестве средств выражения также и неприятным, напряженным, колоссальным (что, например, часто соблазняло огромный гений Микель Анджело), резкими контрастами и т. д. Эффект есть вообще преобладающая тяга в сторону публики, так что

создание искусства уже больше не запечатлено внутренним покоем; оно не довлеет себе, оно не светлое изображение, а показывает себя, как бы призывает к себе публику и пытается установить с нею связь самим же способом изображения. В произведении искусства должны, правда, иметься оба элемента — внутреннее спокойствие и обращение к зрителю, однако эти аспекты должны находиться в полном равновесии. Если художественное произведение в строгом стиле всецело только замкнуто в себе, не желая говорить зрителю, то оно оставляет его холодным. Если же оно подходит к нему слишком близко, то оно нравится, но в нем нет целостности, или нравится оно не благодаря целостности и простоте замысла и его изображения. Этот показ себя зрителю или читателю обретает характер случайности явления и делает само произведение такою случайностью, в которой мы больше не познаем сути предмета и ее через самое себя обоснованную необходимую форму, а познаем *поэта* и *художника* с его субъективными намерениями, его изделие (*Machwerk*) и проявленное им умение в исполнении. Вследствие этого публика совершенно освобождается от существенного содержания предмета и беседует через произведение только с художником, так как дело идет преимущественно о том, чтобы каждый усмотрел, чего хотел художник, как хитро и ловко он за это взялся и выполнил. Очень лестно быть поставленным в такое положение, при котором оказываешься в связи с художником, становясь причастным к субъективным его целям и оценкам. Читатель или слушатель тем сильнее восхищается поэтом и музыкантом или зрителем художником, его тщеславие тем более удовлетворено, чем больше художественное произведение приглашает его к этому субъективному художественному суду и открывает ему намерения и точки зрения. Напротив, в строгом стиле зрителю как бы не делается никаких уступок; субстанция содержания в ее изображении строго и резко гонит прочь субъективность. Это отталкивание, правда, может также часто быть только ипохондрией художника, который вкладывает в художественное произведение глубокое значение и не желает, однако, двигаться дальше, пойти по пути свободной, легкой, светлой экспозиции сути предмета, а намеренно хочет затруднить ее для зрителя. Но такого рода любовь к таинственности сама в свою очередь является только аффектацией и ложной оппозицией против указанной угодливости.

Французы работают преимущественно с целью давать произведения льстящие, прелестные, эффектные; поэтому они довели до совершенства, признавая за самое важное, этот фривольный, угодливый поворот в сторону публики. Они расценивают свои произведения по удовлетворению других, которые их интересуют и на которых они хотят произвести впечатление. В особенности резко сказывается это направление в их драматической поэзии. Так, например, Мармонтель рассказывает следующий анекдот о пред-

ставлении на сцене его «Dénis, le tiran» (Дионис-тиран). Решающим моментом был обращенный к тирану вопрос. Когда приближалась эта важная минута, Клерон, которая должна была предложить этот вопрос, обращая свою речь к Дионису, делает вместе с тем шаг вперед по направлению к публике; к ней она тем самым обращается со своим упреком, — и этот шаг решил все, обеспечив одобрение всей пьесы.

Мы, немцы, требуем, напротив, слишком настойчиво содержания от художественного произведения, сам художник удовлетворен тем, что дал глубокое содержание, не заботясь о публике, которая сама должна подумать, потрудиться и помочь себе так, как она хочет и может.

ПОДРАЗДЕЛЕНИЕ

Приступая теперь, после приведенных указаний об общих всем искусствам различиях стилей, к вопросу о более подробном *подразделении* нашей третьей, главной части, мы должны отметить, что в особенности односторонний рассудок доискивался разнообразных оснований классификации отдельных искусств и их видов. Но подлинное подразделение можно почерпнуть только из природы художественного произведения, которая в целокупности жанров развертывает целокупность содержащихся в его собственном понятии сторон и моментов. Тут сразу важно отметить следующий пункт. Так как создания искусства получают теперь назначение вступить в чувственную реальность, то искусство тем самым также существует и для *внешних форм чувств*. Поэтому определенность этих внешних чувств и соответствующей им материальности, в которой произведение искусства объектируется, должна дать нам основания деления на отдельные искусства. Внешние же чувства, именно потому, что они *внешние чувства*, т. е. воспринимают материальные, находящиеся одна вне другой вещи, внутри себя разнообразные, сами различны: это—осязание, обоняние, вкус, слух и зрение. Дать доказательство внутренней необходимости этой целокупности и ее расчленения не является здесь нашей задачей, а есть дело философии природы. Наш вопрос ограничивается лишь тем, чтобы исследовать, все ли эти внешние чувства, а если не все, то какие из них, способны по своему понятию быть органами восприятия художественных произведений. Что касается этого, то мы уже раньше (Эстетика, т. I, стр. 27—28) исключили осязание, вкус и обоняние. Когда Бёттихер ласкал мягкие части мраморных богинь, то это не относилось к созерцанию произведений искусства и эстетическому наслаждению ими. Ибо посредством *чувства осязания* субъект в качестве чувственно-единичного приходит в отношение лишь с чувственно-единичным и его тяжестью, твердостью, мягкостью, материальным противодействием. Но произведение искусства представляет не чисто чувственное, а дух, проявляющийся в чувственном. Столь же мало художественное произведение как художественное произведение может доставлять *вку-*

совые ощущения, потому что вкус не оставляет предмета свободным для себя, а относится к нему реально, практически, разрушает и пожирает его. Развитие и утончение вкуса возможно и нужно лишь в отношении видов пищи и их приготовления или химических качеств объектов. Предмет же искусства должен быть созерцаем в его для себя самостоятельной объективности, которая, правда, существует для субъекта, но только теоретическим, интеллектуальным, но не практическим образом и не находится ни в какой связи с вождением и волей. Что касается *обоняния*, то оно также мало может быть органом наслаждения искусством, так как вещи оказываются предметом обоняния лишь постольку, поскольку они в самих себе находятся в процессе, разлагаются воздухом, находясь под его воздействием.

Напротив, *зрение* имеет чисто теоретическое отношение к предметам посредством света, этой как бы имматериальной материи, которая также и со своей стороны оставляет объекты существовать свободно, самостоятельно, заставляет их светиться и являться, но не относится к ним практически, не пожирает их незаметно или явно подобно огню или воздуху. Для лишнего вождения зрения открыто все, что существует материально в пространстве, как некое внеположное; поскольку же последнее не подвергается оспариванию в своей целостности, оно проявляет себя только по своему образу и цвету.

Другое теоретическое внешнее чувство — это *слух*. Здесь обнаруживается нечто противоположное зрению. Вместо того чтобы иметь дело с формой, цветом и т. д., слух имеет дело со звуком, с колебаниями тела; тут, однако, не происходит процесса разложения, в котором нуждается обоняние, а имеется только дрожание предмета, причем объект остается неповрежденным. Это идеализованное движение, в котором проявляется посредством своего звучания как бы простая субъективность, душа тел, ухо воспринимает также теоретически, как глаз форму или цвет, и этим заставляет внутреннюю сторону предметов возникать для самой нашей внутренней жизни.

К этим двум внешним чувствам присоединяется как третий элемент чувственное *представление*, воспоминание, сохранение образов. Благодаря единичному созерцанию образы вступают в сознание, здесь подводятся под всеобщности, приводятся силой воображения в соотношение и единство с последними, так что, с одной стороны, сама внешняя реальность существует как внутренняя и духовная и в то же время, с другой стороны, духовное принимает в представлении форму внешнего и достигает сознания как некая внеположность и рядоположность.

Этот тройный способ восприятия дает для искусства известное подразделение на *изобразительные* искусства, которые обрабатывают свое содержание так, чтобы оно сделалось видимым, во-

первых, во внешне-объективных формах и цвете, *во-вторых*, создают звуковое искусство, музыку и, *в-третьих*, поэзию; последнее как словесное искусство употребляет звук только как знак, чтобы обратиться посредством него к внутренней стороне, к духовному созерцанию, чувству и представлению. Однако, если мы захотим остановиться на этой чувственной стороне, как на последнем основании деления, то мы сразу попадем в затруднение относительно принципов дальнейшего деления, так как основания указанного деления, вместо того чтобы быть почерпнутыми из конкретного понятия самого рассматриваемого предмета, взяты только из одной из наиболее абстрактных его сторон. Мы должны поэтому искать более глубоко идущего основания деления; это основание нами уже было показано в введении как истинное систематическое расчленение этой третьей части. Искусство имеет одно только призвание — поставить перед чувственным созерцанием истинное, как оно находится в духе, истину во всей ее целостности, примиренную с объективностью и чувственным. Поскольку на рассматриваемой нами ступени это должно происходить в элементе субъективной реальности художественного создания, то целокупность, являющаяся согласно своей истине абсолютным, распадается на свои различные моменты.

Середину, подлинный центр в собственном смысле, образует здесь изображение абсолютного, самого бога как бога в его *самостоятельности* для себя, еще не развитого в движение и дифференцию, еще не переходящего к действию и самоособлению, а замкнутого в себе в величественном божественном покое и тишине. Это — в самом себе соразмерно оформленный идеал, который в своем существовании остается в соответствующем тождестве с самим собою. Дабы иметь возможность являться в этой бесконечной самостоятельности, абсолютное должно быть постигаемо как дух, как субъект, в самом себе имеющий вместе с тем свое адекватное внешнее проявление.

Но как божественный субъект, выступающий из себя к действительной реальности, он имеет противостоящим себе *внешний* окружающий мир, который, будучи соразмерен с абсолютным, должен быть поднят, преобразован до уровня явления, согласующегося с абсолютным, им проникнутого. Этим окружающим миром служит, с одной стороны, *объективное* как таковое, почва, объемлющая внешняя природа. Последняя, взятая отдельно (*für sich*), не имеет никакого духовного абсолютного значения, не обладает никаким субъективным внутренним аспектом; поэтому она способна выразить лишь в виде намека то духовное, преобразованным в красоту окружением которого она должна явиться.

Внешней природе противостоит *субъективное внутреннее*, человеческая душа как элемент для существования и явления в нем абсолютного. Вместе с субъективностью появляется множе-

ство и разнообразие, свойственное индивидуальности, обособление, дифференция, действие и развитие, вообще полный и пестрый мир действительности духа, в котором абсолютное познается, желается, чувствуется и оказывается предметом для деятельности.

Уже из этого краткого указания вытекает, что различия, на которые дифференцируется целостное содержание искусства, в существенном совпадают для понимания и изложения с тем, что мы рассматривали во второй части как символическую, классическую и романтическую формы искусства. Ибо искусство символическое вместо тождества содержания и формы достигает лишь родства этих двух аспектов; символ только намекает на внутреннее значение в его проявлении, внешнем самому себе и тому содержанию, которое оно должно выразить. Это искусство представляет поэтому основной тип искусства, имеющего задачу поднять объективное как таковое, окружающую природу, на ступень прекрасного художественного обрамления духа и путем намека внедрить в это внешнее внутреннее значение духовного. Напротив, классический идеал соответствует изображению абсолютного как такового в его самостоятельной внутри себя покоящейся, внешней реальности, между тем как романтическая форма искусства имеет своим содержанием, равно как и своей формой, субъективность настроения и чувства в их бесконечности и конечной частности.

Согласно этому основанию деления система отдельных искусств расчленяется следующим образом.

Во-первых, перед нами выступает как обоснованное в самой сути предмета начало—*архитектура*. Она— начало искусства, потому что искусство в начальный свой период для изображения своего духовного содержания не нашло вообще ни соразмерного материала, ни соответствующих форм; оно поэтому должно было удовлетворяться одним лишь *исканием* истинной соразмерности и внешним характером содержания и способа изображения. Материалом этого первого искусства служит в самом себе недуховное, тяжелая и лишь согласно законам тяжести способная быть оформленной материя; ее формой являются образования внешней природы, связанные друг с другом правильно и симметрично так, чтобы составлять чисто внешнее отражение духа и целостное художественное произведение.

Вторым искусством является *скульптура*. Своим принципом и содержанием она имеет духовную индивидуальность в качестве классического идеала так, что внутреннее и духовное находит свое выражение в имманентном духу телесном явлении, которое искусство должно здесь изобразить в действительном художественном существовании. Своим материалом скульптура поэтому все еще берет тяжелую материю в ее пространственной целостности, однако не формируя ее правильно лишь в отношении ее тяжести и естественных условий этой последней со-

гласно формам органического или неорганического мира. Но она не снижает материю в отношении ее зримости на степень одной лишь кажимости внешнего явления и не дифференцируется внутри себя во всем существенном на частные детали. Определенная самым содержанием, форма представляет здесь реальную жизненность духа, человеческий образ и проникнутый дыханием духа объективный организм, который должен оформить в адекватное явление самостоятельность божественного в его высоком покое и тихом величии; самостоятельности этой не смеют коснуться разлад и ограниченность действия конфликтов и пассивного претерпевания.

В-третьих, мы должны объединить в последнюю целокупность те искусства, которые призваны оформлять внутренние переживания субъекта.

Начало этого последнего целого образует *живопись*. Она применяет самую внешнюю форму целиком для выражения *внутренней* жизни, которая теперь в рамках окружающего мира не только изображает идеальную замкнутость внутри себя абсолютного, но и делает последнее предметом созерцания в качестве того, что в самом себе субъективно в своем духовном существовании, волеии, чувствовании, поведении, в своей деятельности и соотношении с другими и поэтому также и в страдании, скорби, смерти, во всем круговороте страстей и их удовлетворения. Поэтому ее предметом уже не служит больше бог как таковой, как *объект* человеческого сознания, а само это сознание, бог, либо в его действительности субъективно живого действия и страдания, либо как дух общины, как чувствующее себя духовное, душевное в его лишениях, его самопожертвовании, блаженстве и радости жизни и деятельности посреди существующего мира. Как средством изображения этого содержания живопись в отношении *формы* может пользоваться и вообще впецим явлением — природой как таковой, и человеческим организмом, поскольку последний дает возможность духовному ясно через себя просвечивать. — Напротив, в качестве *материала* она не может употреблять тяжелой материальности и ее пространственно полного существования, а должна сообщить самому этому материалу характер внутренней углубленности, подобно тому, как она это делает с образами. Первый шаг, благодаря которому чувственное в этом отношении возвышается до духовного, состоит, с одной стороны, в устранении реального чувственного явления, зримость которого превращается в простую *видимость* искусства, с другой же стороны, этот прогресс состоит в применении *цветов*; посредством их различий, переходов и слияния осуществляется это превращение. Поэтому в целях выражения внутреннего душевного переживания живопись стягивает тройственность измерений пространства в плоскость как ближайшую внутреннюю сторону внешнего и изображает пространственные расстоя-

ния формы посредством цветовой видимости. Ибо живопись имеет дело не со зримостью вообще, а со столь же дифференцирующейся в себе, сколь также сделанною внутреннею зримостью. В скульптуре и зодчестве формы становятся зримыми благодаря внешнему свету. Напротив, внутри себя темная материя имеет в самой себе свое внутреннее, идеализованное, свет; она внутри самой себя пасквозь освещена; именно поэтому свет в самом себе темен. Единство же и внедрение друг в друга света и тьмы есть цвет.

Во-вторых, противоположность живописи в одной и той же сфере образует *музыка*. Ее подлинной стихией служит внутреннее как таковое, бесформенное само по себе чувство, которое способно дать о себе знать не во внешнем и его реальности, а лишь посредством быстро исчезающего в своем проявлении и самого себя устранивающего внешнего знака (*Aeusserlichkeit*). Ее *содержание* составляет поэтому духовная субъективность в ее непосредственном, внутреннем субъективном единстве, человеческая душа, чувствование как таковое; ее *материалом* является звук, ее *оформлением* — фигурация, созвучие, разделение, соединение, противоположение, противоречие и разложение звуков по их количественным различиям друг от друга и их художественно соблюденной мере времени.

Наконец, *третье* искусство после живописи и музыки — это искусство речи, *поэзия* вообще, абсолютное истинное искусство духа и его проявления как духа. Ибо только речь в состоянии вобрать, выразить и поставить перед представлением все, что сознание замыслит и духовно оформит в своей внутренней деятельности. По своему содержанию поэзия является поэтому самым богатым, самым неограниченным искусством. Однако то, что она выигрывает со стороны духовного аспекта, она также снова теряет со стороны чувственной. А именно, так как она не работает ни для чувственного созерцания подобно искусствам изобразительным, ни для чисто идеализованного чувства подобно музыке, а создает свои духовные значения, оформленные внутри сознания, лишь для самого духовного представления и созерцания, — то *материал*, через который она дает о себе знать, еще сохраняет для нее только ценность, хотя и художественно трактуемого, *средства*; пользуясь им, дух высказывается, обращаясь к другому духу; он не играет роли чувственного существования, в котором духовное содержание в состоянии найти некую соответствующую ему реальность. Из всех выше рассмотренных средств таким средством может быть только *звук*, являющийся относительно еще наиболее соразмерным духу чувственным материалом. Тем не менее звук здесь не играет сам по себе, как в музыке, уже такую роль, чтобы его оформлением могла исчерпаться единственная существенная цель искусства. Наоборот, он всецело наполняется духовным миром и определенным содержанием представления и созерцания и является чисто внешним

обозначением этого содержания. Что же касается *способа оформления* поэзии, то она оказывается в этом отношении целостным искусством, благодаря тому что в своей области повторяет способы изображения, которыми пользуются другие искусства, т. е. делает то, что в живописи и музыке имеет место лишь относительно.

А именно, с одной стороны, она как поэзия *эпическая* сообщает своему содержанию форму *объективности*, которая здесь хотя и не достигает также внешнего существования, как в искусствах изобразительных, все же представляет некий мир, постигнутый представлением в форме объективности и существующий для внутреннего представления в качестве объективно изображенного. Это составляет настоящую речь как таковую, которая довлеет себе в самом своем содержании и его высказывании посредством речи.

С другой стороны, однако, поэзия есть, наоборот, столь же и *субъективная* речь, внутреннее, которое обращается к нам как *внутреннее, лирика*, призывающая себе на помощь музыку, чтобы глубже проникнуть в чувство человека, в его душу.

В-третьих, наконец, поэзия переходит также и в речь в рамках замкнутого в себе *действия*, которое столь же изображает себя объективно, сколь и высказывает внутреннюю сторону этой объективной действительности, и поэтому может быть соединена с музыкой и жестами, мимикой, танцами и т. д. Это — искусство *драматическое*, в котором весь человек изображает, воспроизводя созданное человеком художественное произведение.

Эти пять искусств образуют внутри самих себя определенную и расчлененную систему реального действительного искусства. Кроме этих пяти искусств, имеются, правда, еще и другие, несовершенные: искусства разведения садов, танец и т. д.; о них мы будем иметь возможность упомянуть лишь мимоходом. Ибо философское рассмотрение должно держаться лишь понятийных различий, развить и постигнуть адекватные им истинные формы. Природа и вообще действительность, правда, не останавливаются на этих определенных отграничениях, а свободно отступают от них. В этом смысле нередко воздают хвалу гениальным произведениям именно за то, что они поднимаются выше таких размежеваний. Однако, точно так же как в природе гибридные виды, амфибии, переходы свидетельствуют не о превосходстве и свободе природы, а об ее бессилии удержать имеющие свое основание в самой сути вещей существенные различия (она допускает, чтобы внешние условия и воздействия вызвали захирение этих различий), — подобно этому обстоит дело и в искусстве с такими промежуточными родами, хотя последние и способны еще давать кое-что если и не завершенное, то все же приятное, привлекательное и не лишенное достоинств.

Если мы теперь, после этих вводных замечаний и обзоров, перейдем к более специальному рассмотрению самих отдельных искусств, то сразу же попадаем в затруднение относительно некоторых вопросов. До сих пор мы занимались искусством как таковым, идеалом и теми общими формами, в которые последнее согласно своему *понятию* развивается. Теперь же мы должны перейти к рассмотрению конкретного существования искусства и, следовательно, вступить в область эмпирии. Здесь обстоит дело точно так же, как с природой, общие круги которой можно постигнуть в их необходимости. В действительном же чувственном ее существовании отдельные существа и их виды как в тех их аспектах, которые открываются ими для рассмотрения, так и в той их форме, в которой они существуют, отличаются громадным богатством и многообразием. Поэтому к ним отчасти возможно подходить весьма различными способами, отчасти же философское понятие сказывается недостаточным, когда мы желаем применить к ним масштаб его простых различий; кажется, что постигающее мышление не может перевести дух перед лицом такой полноты явлений. Если же мы удовлетворимся голым описанием и внешними размышлениями, то это опять-таки не согласуется с нашей целью дать научно-систематическое развитие. Ко всему этому прибавляется еще и то затруднение, что каждое отдельное искусство теперь уже требует для себя особой науки, так как с постоянно растущим любительством в области искусствознания объем последнего становился все богаче и обширнее. Но это любительство дилетантов, с одной стороны, сделалось модой благодаря самой философии, с тех пор как стали утверждать, что подлинная религия, абсолютное и истинное находится-де в искусстве и что оно стоит выше философии, потому что оно не абстрактно, а содержит в себе идею, данную вместе с тем в реальности и для конкретного созерцания и чувствования. С другой стороны, в наши дни считается хорошим тоном в искусстве пускаться в океан деталей; от каждого требуют, чтобы он в них подметил что-нибудь новое. Такое занятие «знатоков» искусства — разновидность ученого безделья — вовсе уж не так трудно. Ведь так приятно обозревать художественные произведения, накапливать мысли и размышления, которые могут при этом притти в голову, хорошо ознакомиться с теми взглядами, которые имели при этом другие, и таким образом получить возможность самому стать и быть ценителем и знатоком. Чем больше увеличивается число сведений и размышлений благодаря тому, что ведь каждый одновременно с другими претендует, что выискал нечто оригинальное и собственно ему принадлежащее, тем больше каждое особенное искусство и даже каждая отдельная его отрасль требует той полноты, которую дает специальное рассмотрение. Помимо этого исторические обстоятельства, которые необходимо учитывать при рассмотре-

нии и оценке художественных произведений, делают наш предмет еще более ученым и пространным. Следует, наконец, прибавить, что нужно многое, очень многое и неоднократно видеть, чтобы получить право высказывать также и свое мнение об отдельных деталях художественного произведения. Что касается меня, то я, правда, видел много произведений, но все же не все то, что было бы необходимо, если бы я хотел обсудить предмет во всех подробностях. Все эти затруднения мы устраняем простым заявлением, что в пределах поставленной нами себе цели дело идет вовсе не о сообщении сведений об искусстве и изложении ученых изысканий, а только о философском познании существенных общих точек зрения на предметы и их связи с идеей прекрасного в ее реализации в чувственном воплощении, даваемом искусством. В осуществлении этой цели вкратце указанная раньше многосторонность созданий искусства не может в конце концов служить помехой, ибо здесь вопреки этому многообразию руководящей нитью остается сама понятийная сущность предмета. Если последняя благодаря элементу своей реализации и затемняется многократно случайными обстоятельствами, то все же имеются пункты, в которых она также выступает ясно; выделение этих аспектов и философское их развитие являются той задачей, которую должна выполнить философия.

ПЕРВЫЙ ОТДЕЛ

АРХИТЕКТУРА

Давая своему содержанию выступить в действительное наличное бытие, стать определенным существованием, искусство делается *особенным* искусством, поэтому мы только теперь можем говорить о реальном искусстве и, стало быть, о *действительном* начальном пункте искусства. Но вместе с особенным искусством, поскольку оно должно осуществить объективность идеи прекрасного и искусства, сразу же согласно понятию дается налицо некая *целокупность* особенных искусств. Поэтому, если здесь из круга особенных искусств мы рассматриваем сначала зодчество, то это должно иметь не только тот смысл, что архитектура оказывается тем искусством, которому определением понятия назначено быть рассмотренным первым; тут также должно обнаружиться, что его надо рассматривать как первое искусство и по своему *существованию*. Но при ответе на вопрос, какова начальная ступень прекрасного искусства согласно понятию и в реальности, мы обязаны целиком исключить как эмпирически-историческое, так и те внешние размышления, предположения и естественные представления, которые так легко и в таком большом количестве можно составить об этом предмете.

Мы обычно стремимся к тому, чтобы поставить перед нашим умственным взором предмет в начальной его стадии, так как начало есть простейшая форма, в которой он обнаруживается. При этом на заднем плане имеется смутное представление, что простая эта форма дает нам предмет в его понятии и происхождении. Развитие такого начального образования до той ступени, которая нас, собственно говоря, интересует, можно тогда дальше столь же легко сформулировать при помощи тривиальной категории, что указанное поступательное движение *постепенно* довело искусство до данной ступени. Но простое начало по своему содержанию само по себе столь незначительно, что должно представляться философскому мышлению совершенно случайным, хотя именно поэтому такая концепция возникновения тем более доступна для обычного сознания. Так, например, для объяснения происхождения живописи рассказывают историю о девушке, которая зарисовала тень своего спящего воз-

любленного; для объяснения начала зодчества также приводят историю то о пещере, то о бревне и т. д. Такого рода начало так само по себе понятно, что возникновение частных искусств, по-видимому, не нуждается в дальнейшем объяснении. В особенности греки выдумали для объяснения начала не только изящных искусств, но и нравственных учреждений и других жизненных отношений, много прелестных историй; ими удовлетворялась потребность *представить* себе первое возникновение. Подобные рассказы о начале — не исторические факты, однако они не ставят своей целью сделать понятным способ возникновения, исходя из *понятия*; способ объяснения должен был тут оставаться в рамках истории.

ДЕЛЕНИЕ

Теперь мы должны, исходя из понятия искусства, так показать возникновение искусства, что первой его задачей окажется оформление в самом себе объективного, почвы природы, внешней среды духа. Тут, стало быть, идет речь о внедрении в то, что лишено внутренней жизни, некоторого значения и формы, остающихся ему внешними, так как они не суть форма и значение, имманентные самому объективному. Искусство, которому ставится эта задача, — это архитектура; она нашла свою первую завершенность раньше скульптуры, живописи и музыки.

Если обратиться к самым ранним начаткам зодчества, то можно допустить, что вероятнее всего вначале появились хижина как жилище человека и храм как обитель бога и его общины. Для более точного определения этой пачальной стадии обыкновенно прибегали к рассмотрению различий *материала*, из которого можно было создавать эти постройки; спорили о том, начала ли архитектура с деревянных построек, как думает Витрувий, которого имеет в виду и Гирт, придерживающийся такого же мнения, или с построек каменных. Эта альтернатива имеет, несомненно, важное значение, ибо она касается не только внешнего материала, как это может казаться с первого взгляда; с этим внешним материалом в существенной связи находятся также основные архитектурные формы, равно как и способ их украшения. Тем не менее мы можем оставить без рассмотрения все это различие, представляющее лишь подчиненный аспект, относящийся скорее к эмпирической и случайной стороне дела, и обратиться к более важному пункту.

По отношению к дому, храму и прочим зданиям тут важно отметить тот существенный момент, что такого рода сооружения являются только *средствами*, предполагающими внешнюю цель. Хижина и дом божий предполагают существование обитателей, человека, изображений богов и т. д., для которых они строятся. Есть сначала, стало быть, потребность, и именно потребность,

лежащая вне области искусства; целесообразное ее удовлетворение не касается изящного искусства и еще не вызывает к жизни художественных произведений. Человеку хочется также прыгать, петь, оп пуждается в словесном сообщении своих мыслей, но это еще не значит, что речь, прыжки, крики и пение — поэзия, танец, музыка. Но если в рамках архитектурной целесообразности, ставящей своей задачей удовлетворение определенных потребностей частью повседневной жизни, частью религиозного культа или государства, и прорывается стремление к художественному облику и красоте, то мы все же сразу имеем перед собою в этом виде зодчества некое *подразделение*. На одной стороне стоит человек, субъект, или образ бога как существенная *цель*, для которой, с другой стороны, архитектура лишь доставляет *средство* для окружения, прикрытия и т. д. Исходя из такого внутреннего деления, мы не можем найти начальную стадию, по своей природе простую, непосредственную, не включающую в себя момента относительности и существенной связи; нам надо отыскать тот пункт, в котором еще не выступает такого рода различие.

Имея это в виду, я уже раньше сказал, что зодчество соответствует *символической* форме искусства и как особенное искусство лучше всего реализует принцип последней, так как вообще архитектура способна намекнуть на вложенные в нее значения лишь во внешней форме окружения. Если же вначале еще не должно иметь место различие между самой по себе целью получить замыкающее окружение для человека или храмового образа и зданием как исполнением этой цели, то мы должны будем искать таких произведений зодчества, которые, будучи как будто произведениями скульптуры, стоят перед нами *самостоятельно для себя* и несут свое значение не в *другой* цели и потребности, а *внутри самих себя*. Это — чрезвычайно важный пункт, на который я еще нигде не нашел указания, хотя он и вытекает из понятия предмета; единственно только он может служить объяснением многообразных внешних образований (*Gestaltungen*) и дать руководящую нить в лабиринте архитектурных форм. Но такое самостоятельное зодчество в свою очередь отличается от скульптуры тем, что в качестве архитектуры оно не производит созданий, значение которых есть внутри себя духовное и субъективное и имеющее в самом себе принцип своего проявления, вполне соразмерного внутреннему смыслу; это — произведения, которые в своей внешней форме могут отчеканивать значение лишь символически. Вследствие этого такой род архитектуры как по своему содержанию, так и по своему способу изображения носит *подлинно символический характер*.

Со *способом изображения*, свойственным этой ступени, обстоит дело точно так же, как с ее принципом. И здесь также недостаточно одного только различия между деревянным и камен-

ным строением, поскольку это различие указывает на ограничение и замыкающее окружение пространства, предназначенного для особых религиозных или других человеческих целей, как дома, дворцы, храмы и т. д. Такое пространство может получиться либо путем выдалбливания уже самих по себе твердых, крепких масс, или, наоборот, путем изготовления замыкающих стен и крыш. Ни одним из этих путей самостоятельное зодчество не должно начинать. Это зодчество мы можем поэтому назвать неорганической скульптурой, так как хотя оно и пагромождает отдельные существующие образования, при этом, однако, не преследует цели свободной красоты и явления духа в своем адекватном ему телесном облике, а только дает вообще символическую форму, которая в самой себе должна указать и выразить некое представление.

Но архитектура не может оставаться при этом исходном пункте. Ведь призвание ее в том и заключается, чтобы над уже самим по себе наличествующим духом, над человеком, или над изображениями богов, которых он создал в виде объектов и поставил, возвести внешнюю природу как некое замыкающее окружение, имеющее свой источник в самом духе, преобразованное искусством в красоту. Окружение это уже больше не носит своего значения внутри самого себя, а находит его в другом — в человеке и его потребностях, в целях семейной жизни, государства, культа и т. д.; поэтому тут происходит отказ от самостоятельности произведений зодчества.

В этом смысле мы можем усматривать дальнейшее движение архитектуры в том, что она дает выступать отдельно уже выше-намеченному различию цели и средства и строит для человека или для объективно обработанной скульптурой индивидуального человеческого образа богов аналогичные их значению архитектурные обиталища, дворцы, храмы и т. д.

Конечный этап, в-третьих, соединяет оба момента и поэтому оказывается в этом разлучении вместе с тем сам по себе самостоятельным.

Указанные точки зрения дают нам в качестве подразделения всей архитектуры следующее расчленение, которое внутри себя заключает как понятийные различия самого предмета, так и ход их исторического развития.

Во-первых, собственно *символическая*, или *самостоятельная* архитектура.

Во-вторых, архитектура *классическая*, оформляющая индивидуально духовное само по себе и, напротив, лишаящая зодчество ее самостоятельности; она низводит его на ту ступень, при которой вокруг самостоятельно со своей стороны реализованных духовных значений воздвигается художественно оформленная неорганическая среда.

В-третьих, *романтическая* архитектура — так называемая

мавританская, готическая или немецкая. В ней хотя дома, церкви и дворцы тоже являются лишь жилищами и местами для собрания, предназначенными для удовлетворения гражданских и религиозных потребностей и для свершения дел духа, все же и наоборот, как бы не заботясь об этой цели, они оформляются и высятся сами по себе самостоятельно.

Поэтому, если архитектура по своему основному характеру всецело символична, то все-таки художественные формы собственно символической, классической и романтической архитектуры составляют в ней более детальное ее определение; эти формы здесь более важны, чем в остальных искусствах. Ибо в скульптуре классическое, а в музыке и живописи романтическое начала пронизывают так глубоко весь принцип этих искусств, что для развития других художественных форм остается только более или менее узкое поле деятельности. Наконец, в поэзии, хотя она в состоянии полнее всего запечатлеть в произведениях искусства весь ряд ступеней форм искусства, мы все-таки должны будем проводить деление не по различиям символической, классической и романтической поэзии, а по расчленению, специфическому для поэзии как особенного искусства, — на эпическую, лирическую и драматическую поэзию. Напротив, архитектура есть искусство во внешнем, так что здесь существенные различия состоят в том, что это внешнее или получает свое значение в самом себе, или трактуется как средство для чужой ему цели, или же в этой служебности вместе с тем показывает себя самостоятельным. Первый случай согласуется с символическим как таковым, второй — с классическим, потому что здесь подлинное значение достигает отдельного изображения, и символическое, стало быть, прибавляется тут в качестве чисто внешнего окружения, как это и лежит в принципе классического искусства; соединение же обоих моментов идет параллельно с романтическим, поскольку романтическое искусство хотя и пользуется внешним в качестве средства выражения, все же уходит из этой реальности обратно в себя; романтическое искусство может поэтому снова отпустить на свободу объективное существование, чтобы оно получило самостоятельное оформление.

Первая глава

САМОСТОЯТЕЛЬНАЯ, СИМВОЛИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА

Первая, изначальная потребность искусства заключается в том, чтобы из духа были порождены некое представление, некая мысль, чтобы они были продуцированы человеком как его произведение и были им объективированы, подобно тому как в языке человек сообщает и делает понятными для других представления как таковые. Однако в языке средство сообщения

мысли является только знаком и имеет поэтому совершенно произвольный внешний характер. Искусство не может пользоваться только этим знаком; оно, напротив, должно придавать значениям соответствующее чувственное наличие. Таким образом, чувственно наличное произведение искусства должно, с одной стороны, приютить внутреннее содержание, а с другой, оно должно воплощать это содержание так, чтобы можно было узнать, что как оно само, так и его форма суть не только некая реальность непосредственной действительности, но и продукт представления и его духовной деятельности в области искусства. Когда я, например, вижу действительного, живого льва, то единичный его облик дает мне представление: это лев, совершенно так же, как и лев изображенный. Однако в отображении имеется еще кое-что; оно показывает, что облик побывал в представлении и обрел источник своего существования в человеческом духе и его продуктивной деятельности. Мы получаем теперь уже не представление о некотором предмете, а представление о некотором человеческом представлении. Искусство, однако, не испытывает первоначальной потребности воспроизвести таким образом льва, дерево как таковое или какой-нибудь другой единичный объект. Напротив, нам уже известно, что искусство, и преимущественно искусство ваятельное, как раз имеет своим концом изображение подобных предметов с целью проявить на них субъективное умение вызывать иллюзию. Первоначальный интерес искусства устремлен к тому, чтобы поставить перед своим взором и взором других изначальные объективные созерцания, *всеобщие* существенные мысли. Однако такого рода воззрения народов сначала абстрактны и внутри самих себя неопределенны, так что человек с целью сделать их доступными своему представлению хватается за то, что внутри себя также абстрактно, за материальное как таковое, за массивное и тяжелое; последнее способно, правда, принять определенный облик, но не конкретный и истинно духовный. Отношение между содержанием и чувственной реальностью, посредством которой первое должно переходить из представления в представление, становится в силу этого чисто символическим. Но вместе с тем сооружение, которое должно возвестить для других всеобщее значение, стоит здесь лишь с целью выразить внутри себя это высшее; оно есть поэтому самостоятельный символ безусловно существенной, общезначимой мысли — некий ради самого себя существующий, хотя и беззвучный язык для духов. Произведения этой архитектуры должны, следовательно, сами через себя заставлять задуматься, пробудить всеобщие представления, не являясь при этом только прикрытием и окружением уже помимо этого самих по себе оформленных значений. Но именно поэтому форма, дающая через себя такому содержанию просвечивать, не может быть признана только знаком; примером последнего являются водружаемые у нас

над могилами кресты или нагроможденная груда камней в память о сражении. Ибо, хотя знаки этого рода способны, конечно, вызывать представления, все же крест, груда камней не указывают сами через себя на то представление, вызывать которое является их целью; они могут так же хорошо напоминать о многом другом. Это составляет всеобщий принцип указанной ступени.

Тут можно сказать, что целые народы не умели найти выражения для своей религии, своих глубочайших потребностей, иначе как зодчески или во всяком случае по преимуществу архитектурно. Главным же образом (как это ясно из того, что мы уже видели, говоря о символической форме искусства) это происходит только на Востоке. В особенности такой характер носят или по большей части продиктованы соображениями такого рода постройки древнейшего искусства Вавилона, Индии и Египта. Они существуют отчасти только в виде развалин, которые сохранились наперекор тысячелетиям и всяческим переворотам и вызывают наше восхищение и удивление как своей фантастичностью, так и своими необычайными размерами и массивностью. Это — создания, возведение которых составляло в известные эпохи все дела, всю жизнь народов.

Если, однако, поставить вопрос о более разработанном расчленении этой главы и трактуемых в ней основных образований (Hauptgebilde), то окажется, что при рассмотрении указанной архитектуры нельзя исходить, как при рассмотрении классической и романтической архитектур, из определенных форм, например, из формы дома. Здесь невозможно указать никакого самого по себе твердо очерченного (fester) содержания и, стало быть, также и никакого твердо установленного способа оформления в качестве такого принципа, который затем в своем дальнейшем развитии был бы связан с кругом различных произведений. А именно, значения, которые берутся в качестве содержания, являются, как и вообще в символическом искусстве, как бы бесформенными общими представлениями; это элементарные, весьма отрывочные, перепутанные абстракции из жизни природы, перемешанные с мыслями, принадлежащими области духовной действительности; не будучи идеализованы, они не сочетаны как моменты *единого* субъекта. Эта несвязность обуславливает их чрезвычайное многообразие и изменчивость; цель архитектуры состоит лишь в том, чтобы зримо выдвигать для созерцания то ту, то другую сторону, символизировать их и сделать их посредством человеческой работы доступными представлению. Ввиду такого многообразия содержания я не могу здесь ставить себе целью сказать о нем исчерпывающе или систематически; поэтому я должен ограничиваться тем, что приведу в связь путем разумного расчленения лишь самое важное.

Руководящими точками зрения являются тут следующие.

Выше мы требовали, чтобы содержанием служили безусловно всеобщие созерцания, в которых индивидуумы и народы имеют внутреннюю опору, точку единства своего сознания. Поэтому *первой* целью таких самих по себе самостоятельных построек является только возведение такого здания, которое служит *объединением* для народа или народов; это место, вокруг которого они собираются. Но с указанным может связаться еще и та цель, чтобы самым способом оформления показать, в чем состоит вообще то, что объединяет людей, — религиозные представления людей; благодаря этому такого рода строения получают тогда вместе с тем определенное содержание для их символического выражения.

Однако в дальнейшем развитии — и это *во-вторых* — архитектура не может удержаться в рамках отмеченного первоначального *целостного* определения. Символические образования обособляются, символическое содержимое их значений определяется детальнее и этим заставляет также и их формы резче отличаться одна от другой, как, например, в липгамовых столбах, обелисках и т. д. С другой стороны, при такой изолирующей самостоятельности зодчество устремляется в самом себе далее, начинает переходить в *скульптуру*, принимать органические формы животных и человеческих фигур, расширяет их, однако, до колоссальных размеров, располагает их друг возле друга, прибавляет стены, ограды, ворота, проходы и в силу этого трактует всецело архитектурно то, что в них есть скульптурообразного. Сюда принадлежат, например, египетские сфинксы, мемноны и большие храмовые здания.

В-третьих, символическое зодчество начинает являть переход к классическому зодчеству, исключая из себя скульптуру и превращая себя в сосуд для таких других значений, которые сами непосредственно не выражены архитектурно.

Для более точного разъяснения этого постепенного перехода я напому о некоторых известных главных сооружениях этого рода.

1. Архитектурные сооружения, возведенные для объединения народов

«Что свято?» — задает Гёте вопрос в одном двустишии и отвечает: «То, что связует много душ». В этом смысле мы можем сказать, что святое с целью такого объединения и как такое объединение составляло первое содержание самостоятельного зодчества. Ближайший пример такого сооружения доставляет нам сказание о вавилонской башне. На обширных равнинах Евфрата люди возводят чудовищное по размерам архитектурное сооружение; они выстраивают его сообща; общность, проявившаяся в его построении, становится вместе с тем самым содержа-

нием и целью сооружения. И притом это учреждение общественного союза не носит характера чисто патриархального объединения. Напротив, чисто семейное единство как раз упразднило себя, и эта поднимающаяся в облака башня есть объективация этого распавшегося прежнего объединения и реализация нового, расширенного объединения. Все тогдашние народы совокупно трудились над созданием этой башни; подобно тому как все они соединились, чтобы осуществить это одно безмерное сооружение, так и произведение их деятельности должно было быть тем обручем, который связал бы их друг с другом посредством разрывтия почвы, сложенных вместе каменных глыб и как бы архитектонической обработки земли; оно должно было бы сыграть такую роль, какую играют у нас нравы, привычки и установленное законом государственное устройство. Такое сооружение, далее, вместе с тем символично, так как оно лишь намеком указывает на тот обруч, который оно собой представляет; в своей форме и по виду оно только внешним образом в состоянии выразить священное, само по себе объединяющее людей. Что из этого центра соединения людей ради создания такого рода произведения народы снова разбрелись, это затем также высказано в данном предании.

Другим, более важным сооружением, факт построения которого имеет уже более достоверную историческую основу, является башня Бела, о которой нам сообщает Геродот (I, гл. 181). В каком отношении эта башня находится к башне, о которой говорится в библии, этого вопроса мы здесь не будем исследовать. Храмом в нашем смысле этого слова мы не имеем права называть все это сооружение; скорее его можно называть храмовым двором (Tempelbezirk), имевшим квадратную форму; с каждой стороны он был длиной в две стадии, входом в него служили бронзовые ворота. Посередине этого святилища, рассказывает Геродот, который еще видел это колоссальное сооружение, построена сплошная (не полая внутри, а массивная, *πύλος στερεός*) каменная башня, имеющая в длину и ширину по одной стадии; над этой башней стоит еще другая, а над этой другой — еще другая, и так далее до восьмой. Снаружи идет дорога, доводящая до самого верха; примерно посередине подъема находится место со скамейками, на которые садятся отдохнуть восходящие на башню. В последней же башне находится большой храм, а в храме стоит большое прекрасно убранное ложе и перед ним золотой стол. Однако никакой статуи в храме не водружено, и также ни один человек не проводит там ночь за исключением одной из туземных женщин, которую, как говорят халдеи, жрецы этого бога, бог избирает себе из числа всех женщин. Жрецы также утверждают (гл. 182), что сам бог посещает храм и почивает на ложе. Геродот, правда, рассказывает (гл. 183), что внизу, в святилище, есть еще и другой храм, где находится большое

золотое изображение сидящего бога; перед ним стоит большой стол из золота. Он говорит также о двух, находящихся вне храма, больших жертвенниках, на которых приносятся жертвы. Несмотря на это свидетельство, мы не можем приравнять указанное исполинское сооружение к храмам в греческом или современном смысле. Ибо семь первых кубов были совершенно массивными, и лишь самый верхний, восьмой, являлся местом для пребывания невидимого бога, которому там, наверху, не поклонялись жрецы или община. Статуя бога находится внизу, вне постройки, так что, стало быть, все сооружение высится, собственно говоря, самостоятельно, особо и не служит культовым целям, хотя оно уже больше не представляет собой чисто абстрактного пункта объединения, а является святилищем. Форма здесь, правда, еще предоставлена случайности или определяется лишь материальным основанием, соображением о прочности сооружения как куба. Вместе с тем, однако, возникает требование искать такого значения, которое может доставить для произведения, взятого как целое, более строго очерченное символическое определение. Мы должны видеть последнее в числе массивных этажей, хотя Геродот определенно об этом и не говорит. Таких этажей семь с высящимся над ними восьмым для ночного пребывания бога. Число семь вероятно символизирует семь планет и небесных сфер.

В Мидии также существовали города, построенные в связи с такой символикой, как, например, Экбатана с его семью кольцевыми стенами, о которых Геродот (I, гл. 98) рассказывает, что каждая стена, частью благодаря холму, на склоне которого они были возведены, частью же намеренно и с помощью искусства, была выше, чем другие, а их защитные зубцы были окрашены в разные цвета. Они были белые на первой стене, черные — на второй, на третьей, кольцевой, стене — ярко красные, на четвертой — голубые, на пятой — красные, на шестой же они были посеребренные, а на седьмой — позолоченные; внутри последней из них помещались царский замок и сокровищница. «Экбатана, — говорит Крейцер в своей «Символике» об этом способе постройки (I, стр. 469), — мидийский город, с царским замком посередине, со своими семью круговыми стенами и зубцами наверху их, окрашенными в семь разных цветов, изображает небесные сферы, окружающие замок — солнце».

2. Архитектурные произведения, занимающие промежуточное положение между зодчеством и скульптурой

Ближайшая ступень, к рассмотрению которой мы должны, далее, перейти, заключается в том, что архитектура берет своим содержанием более конкретные значения и в целях их более символического изображения прибегает также к более конкрет-

ным формам. Последними она, однако,— все равно, ставит ли их она особо или группирует в крупные строения, — пользуется не на манер скульптуры, а архитектурно, в своей собственной, самостоятельной области. При рассмотрении этой ступени мы должны уже коснуться подробностей, хотя здесь не может быть речи ни о полноте, ни о развитии, *á priori*, так как искусство, переходя в своих произведениях к шири действительных исторических мирозерпаний и религиозных представлений, теряется также в области случайного. Основным определением этой ступени является лишь то, что в ней смешиваются скульптура и архитектура, хотя зодчество остается преобладающим.

(а) Уже ранее, говоря о символической форме искусства, мы упомянули, что на Востоке часто выдвигалась и была предметом поклонения всеобщая жизненная сила природы, не духовность и могущество сознания, а производящая мощь произрождения. В особенности в Индии культ этот был всеобщим; во Фригию и Сирию он также перешел в образе великой богини оплодотворяющей; это представление восприняли даже греки. В частности воззрение на всеобщую производящую силу природы изображалось и было священным предметом почитания в виде животных половых органов, фаллоса и лингама. Этот культ, главным образом, распространился в Индии, однако и египтяне, как рассказывает Геродот (II, гл. 48), были ему не чужды. По крайней мере, во время празднеств в честь Диониса происходит нечто подобное. «Но вместо фаллосов, — говорит Геродот, — они изобраели другие изображения длиной с локоть, с прикрепленной нитью, чтобы его тащить; это изображение носят с собой женщины, причем член, который не меньше всего туловища, всегда поднят». Греки также переняли от других народов аналогичный культ; Геродот определенно сообщает (гл. 49), что Меламп, познакомившись с египетским жертвенным празднеством Диониса, ввел фаллос, который в честь бога носят в процессии. В Индии по преимуществу из этого способа поклонения силе произрождения в форме детородных членов и произошли произведения зодчества, имевшие такой вид и значение; огромные столпообразные произведения из камня, возведенные массивно подобно башням, причем внизу они были шире, чем наверху. Первоначально они являлись самоцелями, предметами поклонения; лишь позднее начали делать в них отверстия и выемки, в которых ставили изображения богов, что еще сохранилось в греческих гермах, представлявших собой портативные домики-храмы. Но исходный пункт таких произведений образуют в Индии невыдолбленные столбы — фаллосы, которые лишь позднее разделились на оболочку и ядро и стали пагодами. Ибо подлинные индусские пагоды, которые по существу следует отличать от позднейших магометанских и прочих подражаний, исходят в своей конструкции не из формы дома, а являются узкими и высокими; основная

их форма происходит от тех столпообразных сооружений. Такое же значение и форму мы находим в расширенном фантазией образе горы Меру, которую представляют себе, как мутовку в молочном море, откуда порождается мир. О сходных столпах упоминает также Геродот; они имели отчасти форму мужского члена, отчасти женских половых органов. По словам Геродота (II, гл. 162), их при своих походах повсюду водружал Сезострис на земле всех народов, которых он покорил. Однако во время Геродота большинства этих столпов уже не было; лишь в Сирии Геродот их видел (гл. 106) сам. Однако то обстоятельство, что он все эти столпы приписывает Сезострису, имеет, несомненно, своим основанием только предание, которому он следует. Кроме того, он их объясняет всецело в греческом духе, превращая значение, имеющее в виду природное явление, в значение, касающееся нравственности. Он рассказывает: «Там, где Сезострис во время своего военного похода наталкивался на народы, которые проявили храбрость в бою, он ставил в их стране столпы с надписями, гласившими об его имени и имени своей страны, а также о том, что он покорил эти народы. Там же, где он, бывало, одержит победу, не встретив сопротивления, он, кроме надписи, изображал еще и женский половой орган, чтобы тем возвестить, что эти народы проявили в бою трусость».

(b) Сходные произведения, колеблющиеся между архитектурой и скульптурой, мы находим, далее, главным образом, в Египте. К ним принадлежат, например, *obelisks*, которые, хотя они и не заимствуют своей формы из области органической, живой природы — растений, животных или человеческого облика, а представляют совершенно правильную фигуру, все-таки также воздвигаются еще не для того, чтобы служить домами или храмами, а свободно, особо, самостоятельно и имеют символическое значение солнечных лучей. «Митра, — говорит Крейцер («Симв.», изд. 2-е, стр. 469), — мидянин или перс, царствует в Египте в солнечном городе (в «On-Heliopolis»); одно сповидание увещевает его построить обелиски, так сказать, солнечные лучи в камне, и покрыть их с помощью резца буквами, которые называют египетскими иероглифами». Уже Плиний указывает на это значение обелисков (XXXVI, 14; XXXVII, 8). Они были посвящены божеству солнца, лучи которого они были предназначены ловить и вместе с тем изображать собой. И в персидских скульптурных работах мы также встречаем огненные лучи, поднимающиеся из столпов (Крейцер, I, стр. 778).

Тотчас же после обелисков мы должны, главным образом, упомянуть о *memnonas*. Огромные статуи Мемнона в Фивах, одну из которых, монолитную, видел еще в полной сохранности Страбон, между тем как другая, издававшая звук при восходе солнца, уже в его время была изуродована, имели облик человека. Это были две сидящие колоссальные человеческие фигуры,

которые вследствие своей грандиозности и массивности были скорее неорганичны и архитектоничны, чем скульптурообразны. В самом деле, статуи Мемнона встречаются рядами; в силу того что они обладают значимостью только в таком равном порядке и равной величине, они выпадают из числа произведений, ставящих цели скульптурные, и целиком относятся к архитектуре. Гирт («История строительного искусства у древних», I, стр. 69) истолковывает звучащую колоссальную статую (о которой Павсаний говорит, что египтяне смотрели на нее, как на изображение Фаменофа) как изображение не бога, а какого-то царя, которому здесь подобно Осимандии и другим был водружен памятник. Однако эти величественные произведения, несомненно, должны давать более или менее определенное или неопределенное представление о чем-то всеобщем. Египтяне и эфиопы поклонялись Мемнону, сыну утренней зари, и приносили ему жертвы в тот час, когда солнце посылает свои первые лучи, благодаря чему изображение приветствует своим голосом поклоняющихся ему. Таким образом, оно как звучащее и подающее голос имеет важность и интерес не только по своему облику, а своим бытием живет, имеет значение, дает откровения, хотя вместе с тем лишь символически.

Точно так же как с колоссальными статуями Мемнона, обстоит дело со *сфинксами*, о которых я уже говорил выше в отношении их символического значения. Мы находим сфинксы в Египте не только в громадном количестве, но и поразительной величины. Одним из знаменитейших сфинксов является тот, который находится вблизи группы каирских пирамид. Длина его равняется 148 футам, вышина от когтей до головы — 65 футам, вытянутые вперед ноги от груди до верхушки когтей — 57 футам, а высота когтей — 8 футам. Однако эта чудовищно огромная масса не была сначала высечена, а затем привезена на то место, которое она еще и теперь занимает; когда во время раскопок дошли до ее основания, то увидели, что почва состоит из известняка, так что оказалось, что все громадное произведение было высечено из скалы, часть которой оно еще и теперь образует. Это огромное создание приближается, правда, к настоящей скульптуре, взятой в ее наиболее колоссальном объеме. Однако сфинксы также ставились друг возле друга, рядами, образуя коридоры, вследствие чего они вместе с тем получают вполне архитектурный характер.

(с) Такие самостоятельные формы не стоят вообще только обособленно, а их создают в большом количестве, делают из них большие храмообразные строения, лабиринты, подземные пещеры, пользуются ими в массовом масштабе, окружают стенами и т. д.

Что же касается, *во-первых, египетских* оград храмов, то основной характер этой великой архитектуры, с которой нас недавно познакомили ближе, главным образом, французы, со-

стоит в том, что они представляют собой открытые конструкции без крыш; ворота, переходы находятся между стенками, по преимуществу между портиками и целыми лесами колонн. Это — произведения огромного объема и внутренней многосторонности; не служа обиталищем и окружением бога или поклоняющейся общины, они сами по себе, производимым ими самостоятельным впечатлением, приводят в изумление колоссальностью своих размеров и масс. Равным образом и отдельные формы и облики, сами по себе взятые, могут поглотить все внимание, будучи воздвигнуты в качестве символов для выражения безусловно всеобщих значений. Они также играют роль книг, поскольку возвещают значения не посредством способа своего оформления, а посредством письмен, скульптурных произведений, начерченных резцом на поверхностях. В известном смысле можно назвать эти гигантские постройки собранием скульптурных произведений. Эти произведения встречаются, однако, по большей части в таком числе и один и тот же облик так повторяется, что они превращаются в ряды; в силу этого свое архитектурное назначение они получают лишь в этом ряду, в этом расположении, которое, однако, опять-таки является самоцелью, а не служит, например, лишь подпорой антаблемента и кровли.

Более крупные постройки такого рода начинались, по рассказу Страбона, мощеной дорогой шириной в сто футов и в три-четыре раза длиннее. С каждой стороны этой дороги (*δρόμος*) стояли рядами сфинксы, от пятидесяти до ста в каждом, вышиной от двадцати до тридцати футов. Затем следовали великолепные врата (*πρόπυλον*), более узкие наверху, чем внизу, с пилонами, столбами необычайных размеров, в десять — двадцать раз выше человеческого роста. Столбы частью стояли свободно и самостоятельно, частью сливались с оградами, декоративными стенами; последние, будучи вышиной от пятидесяти до шестидесяти футов, также поднимались самостоятельно, внизу шире, чем наверху, косо, не находясь в связи с поперечными простенками, не подпирая балок и не образуя, таким образом, дома. В отличие от отвесных ступ, более ясно указывающих на функцию поддержания, эти стены, наоборот, представляют собой самостоятельную архитектуру. Там и сям примыкают к таким стенам мемноны, также образующие аллеи и целиком покрытые иероглифами или огромными каменными рисунками, так что на видевших их недавно французов они производили впечатление пабивного ситца. Можно рассматривать их как страницы книги; этими ограничивающими их пространственными очертаниями они неопределенно, словно колокольный звон, будят ум и сердце, побуждают их изумляться, мечтать, мыслить. Врата многократно следуют друг за другом и чередуются с рядами сфинксов; или перед глазами появляется открытое место, окруженное общими стенами с прилегающими к этим стенам аллеями между колонн. Затем

следует покрытое место, которое не служит жилищем, а представляет собой лес колонн; эти колонны не имеют наверху никакой выпуклости, а лишь каменные плиты. После всех этих аллей сфинксов, рядов колонн, степ, усеянных иероглифами, после выступа с флигелями, перед которыми находятся воздвигнутые обелиски и лежат львы, или же только после передних дворов, или окруженный более узкими ходами к целому примыкает храм в собственном смысле, святилище (*σηῶς*), имевший, согласно Страбону, небольшую величину, храм, в котором либо вовсе не было изображения бога, либо лишь фигура животного. Это обители божества было иногда монолитом, как, например, храм в Буто, о котором Геродот рассказывает (II, гл. 155), что он был сделан из одного камня; и в высоту и в длину все стены его были одинаковой величины, причем каждое его измерение равнялось сорока локтям, кровлей же служил также другой камень с карнизом в четыре локтя шириной. Но в общем святилища так малы, что для общины в нем нет достаточно места; наличие же в храме общины является необходимым его признаком, в противном случае он представляет собой лишь кружку, сокровищницу, место для хранения священных изображений и т. д.

Так тянутся, то расширяясь, то суживаясь, на много миль такие постройки с рядами животных фигур, мемнонов, громадных порталов, степ, колонад поразительных размеров, с отдельными обелисками и т. д., дабы люди странствовали среди столь огромных, достойных удивления человеческих созданий, лишь частью имеющих более специальную цель в различных актах культа и т. д., дабы эти нагроможденные каменные массы сказали и открывали им, что есть божественное. Ибо вдумываясь убеждаешься, что повсюду во все эти постройки вплетены вместе с тем символические значения, так что число сфинксов, мемнонов, расположение столбов и аллей имеют отношение к числу дней года, двенадцати небесным знакам зодиака, семи планетам, большим периодам обращения луны и т. д. Здесь скульптура частично еще не отделилась от архитектуры, частично же собственно архитектонический момент — пропорции, расстояния, число колонн, ступеней и т. д. — в свою очередь трактуется так, что отношения эти не находят своей подлинной цели внутри себя самих, в своей симметрии, евритмии и красоте, а определяются символически. В силу этого указанное строительство, созидание является самоцелью, тем, что само по себе представляет собой культ, для совершения которого соединяются народ и царь. Многие сооружения, как, например, каналы, Меридово озеро и вообще гидравлические сооружения, были, правда, связаны с земледелием и разливом Нила. Так, например, Сезострис, как сообщает Геродот (II, гл. 108), изрезал капалами всю страну, по которой до этого ездили верхом или в повозке, чтобы снабжать страну ключевой водой; этим он

упразднил лошадей и повозки. Однако главными созданиями египтян были те религиозные сооружения, которые египтяне громоздили как бы инстинктивно, подобно пчелам, строящим свои соты. Их отношения собственности были урегулированы так же как и прочие отношения, почва была в высшей степени плодородна и не требовала утомительного труда для своего возделывания, так что работа египтян состояла почти лишь в за-сева-нии и снятии урожая. Других интересов, поглощавших последними, у египтян немного. За исключением рассказов жрецов о предприятиях Сезостриса на море мы не находим никаких сообщений о морских путешествиях; в целом египтяне продолжали ограничиваться строительством и устройством в своей собственной стране. Но самостоятельная *символическая* архитектура составляет основной тип их самых величественных произведений, так как в Египте внутренняя жизнь человека, духовное еще не уловило само себя в своих целях, во внешних образах, и не сделало их объектом и продуктом своей свободной деятельности. Самосознание еще не созрело для того, чтобы получился плод, еще не готово для себя, подстрекает, ищет, полно предчувствий, производит все снова и снова, не имея безусловного удовлетворения и потому безостановочно. Ибо лишь в соответствующем духу образе находит удовлетворение законченный в себе дух и ограничивает себя в своем творчестве. Напротив, символическое художественное произведение всегда более или менее безгранично.

К таким созданиям египетского зодчества принадлежат также и так называемые *лабиринты*: дворы с колоннадами, вокруг дорожки между стенками, загадочно переплетающиеся, но перепутанные между собой не для того, чтобы ставить пошлую задачу найти выход; тут поставлена цель, чтобы человек осмысленно ходил среди символических загадок. Ибо дороги эти, как я на это вкратце раньше указал, должны были в своем ходе отобразить и побуждать представить себе ход небесных светил. Они сооружены частью над землей и частью под нею; помимо ходов тут имеются еще и огромные покои и залы, стены которых покрыты иероглифами. Величайший лабиринт, который видел Геродот сам, находился недалеко от Меридова озера. По словам Геродота (II, гл. 148), он нашел, что размеры этого лабиринта не передать словами и что он превосходит даже пирамиды. Геродот приписывает его постройку двенадцати царям и описывает его следующим образом. Все сооружение, окруженное одной и той же стеной, состоит из двух этажей — одного подземного и другого надземного. Вместе они заключали в себе три тысячи покоев, по полторы тысячи в каждом. Верхний этаж — единственно только его было разрешено Геродоту осмотреть — был разделен на двенадцать лежащих рядом друг

с другим дворов с расположенными напротив них порталами; шесть дворов были обращены к северу и шесть к югу, и каждый двор был окружен колоннадой из белого, точно обтесанного, камня. Из дворов, говорит далее Геродот, переходишь в покои, из покоев — в залы, из зал — в другие покои, а из покоев — в новые дворы. Геродот, по мнению Гирта («История строительного искусства у древних», I, стр. 75), делает это последнее указание лишь для того, чтобы более точно определить, что покои прежде всего прилегают к дворам. О ходах лабиринта Геродот говорит, что многочисленные переходы через крытые помещения и многообразные извилистые повороты между дворами тысячекратно наполняли его изумлением. Плиний (XXXVI, 19) описывает их как темные, утомительные для чужестранца своими извилами, и говорит, что при открывании дверей раздавался громоподобный шум. Из чтения Страбона, который в качестве очевидца имеет такое же важное значение, как и Геродот, также явствует, что сбивающие с толку дорожки тянулись вокруг дворов. Такого рода лабиринты сооружались преимущественно египтянами; однако на острове Крите находится такой же лабиринт, являвшийся подражанием египетскому; сходный, хотя и меньший, лабиринт имеется также и в Мореи и на острове Мальте.

Но так как это архитектурное сооружение, с одной стороны, по наличию в нем комнат и зал уже находится на пути к домобразным постройкам, а с другой, согласно указанию Геродота, подземная часть лабиринта, вход в которую ему не был разрешен, была предназначена для гробниц царей, соорудивших лабиринт, равно как и для священных крокодилов, так что здесь одни только запутанные дорожки составляют элемент собственно самостоятельной символики, — то мы можем видеть в этих сооружениях переход к той форме символической архитектуры, которая изнутри себя уже начинает приближаться к классическому зодчеству.

3. Переход от самостоятельной архитектуры к классической

Какими бы поразительными ни были только что рассмотренные конструкции, однако общая во многих отношениях восточным народам подземная архитектура индусов и египтян должна представляться еще более грандиозной и достойной удивления. Все, что мы находим на земле великого и великолепного, не может сравниться с тем, что имеется под землей в Индии, в индусских городах Сальфетте, Бомбее и Эллоре, в Верхнем Египте и Нубии. В этих достойных изумления пещерах впервые проявляется более определенная потребность в *ограде*. — Что люди искали защиты в пещерах, обитали в них, что целые народности не имели никаких других жилищ, это вызывалось *нуждой*. Такие подземные пустоты существовали в горах Иудеи, где во

многих ярусах находили себе место тысячи людей. Так, например, и в горе Гарц, у Гослара в Раммельсберге, еще существуют подземные комнатухи, куда залезали люди и где они укрывали свои припасы.

(а) Но совершенно другой характер носят вышеуказанные индусские и египетские подземные сооружения. Они отчасти служили местами собраний, подземными соборами; это конструкции, ставящие своей целью вызывать религиозное удивление и концентрацию духа. В них находятся помещения, имеющие значение символических намеков, колоннады, сфинксы, мемноны, слоны, колоссальные идолы, которые, будучи высечены из скалы, точно так же оставлены сращенными с бесформенным целым каменной груды, как образовывали столбы в подземных выемках. Впереди, у стенки скалы, эти сооружения были кое-где совершенно открыты, другие же частью были совершенно темными и могли освещаться только факелами, частью же были открыты сверху.

По отношению к сооружениям над землей такого рода выемки представляются более первоначальными, так что огромные надземные помещения можно рассматривать лишь как подражание, как надземный цветок, имеющий свои корни под землей. Ибо здесь было не положительное строительство, а только отрицательная выемка. Расположиться там, закапываться в землю естественнее, чем выкапывать, искать сначала материалы, громоздить их вместе и формировать. Исходя из этого соображения, можно думать, что пещера возникла раньше хижины. Пещеры являются расширением, а не ограничением, или, точнее говоря, расширением, которое вместе с тем становится ограничением и замыканием; это — расширение, при котором уже имеется ограда. Подземная стройка поэтому начинается скорее с того, что уже имеется налицо; поскольку эта стройка оставляет главную массу такой, какая она есть, она еще не поднимается так свободно, как формирование надземное. Для нас эти сооружения, будь они сколько угодно символическими, уже принадлежат к дальнейшей ступени развития, так как они уже не представляют самостоятельных символов, а имеют своей целью образовать ограду, стены, кровлю, внутри которых водружаются создания, носящие более символический характер, как таковые. Храмообразное, домообразное в греческом и новейшем смысле является здесь в своей самой естественной форме.

Сюда следует причислить также и *пещеры Митры*, хотя мы их встречаем в совершенно другом месте. Поклонение и служение Митре происходило из Персии, однако аналогичный культ был распространен и в Римской империи. В Парижском музее, например, находится прославленный барельеф, изображающий юношу, вонзающего меч в шею быка; этот барельеф был найден в Капитолии, в глубоком гроте под храмом Юпитера. В этих

пещерах Митры также находятся своды, ходы, которые, повидимому, имели своим назначением символически указать, с одной стороны, на обращение небесных светил, а с другой стороны (как еще в наше время в масонских ложах, в которых посвящаемого ведут по многим ходам, где он должен видеть разнообразные зрелища и т. д.), на путь, который обязана проделать душа в процессе своего очищения; впрочем, это значение гораздо более ярко выражено в скульптурных и других работах, так что архитектура не может играть здесь главной роли.

В этой связи мы можем здесь упомянуть еще и о римских катакомбах; в основании их первоначально, несомненно, лежала совершенно другая цель, чем та, чтобы они служили акведуками, кладбищами или клоаками.

(b) Более определенный переход, во-вторых, от самостоятельной архитектуры к служебной мы можем видеть в тех сооружениях, которые в качестве *обиталищ мертвых* были частью вкопаны в землю, частью же возведены над землей.

В особенности у египтян подземные и надземные постройки вступают в связь с царством мертвых, как и вообще в Египте впервые прививается и встречается царство невидимого. Индус сжигает своих мертвых или оставляет лежать их останки и дает им сгнить на земле; люди, согласно индусскому воззрению, суть, или, если угодно, становятся, богом или богами; индусы не доходят до четкого различия живых от мертвых как мертвых. Поэтому индусские сооружения, если они не обязаны своим происхождением магометанству, не представляют собой обители мертвых и, повидимому, вообще принадлежат к более раннему периоду, чем вышеуказанные удивительные пещеры. У египтян же резко выступает противоположность между живым и мертвым, духовное начинает отделяться от недуховного. Здесь перед нами начинает возникать вера в воскресение конкретного индивидуального духа. С мертвыми поэтому обращаются, как с чем-то индивидуальным; тем самым ведут борьбу с представлением о незаметном переходе в область природного, с тем, что тело мертвого, подвергаясь всеобщей участи, улетучивается, смывается и разрушается; египтяне, наоборот, укрепляют и сохраняют его. Единичность есть принцип самостоятельного представления о духовном, потому что дух может существовать лишь как индивидуум, как личность. Поэтому указанную честь и сохранение мертвых мы должны считать первым важным моментом для существования духовной индивидуальности, ибо здесь, кажется, сохраняют единичность, вместо того чтобы отказываться от нее, так как ценят и уважают, по крайпей мере, тело как такую-то природную, непосредственную индивидуальность. Геродот, как мы об этом уже раньше упомянули, сообщает, что египтяне были первыми, кто сказал, что души людей бессмертны. Как бы здесь еще ни было несовершенно признание духовной индивидуаль-

ности, поскольку душа покойника в продолжение трех тысяч лет должна пройти весь круг земных, водных и воздушных животных и лишь затем снова войти в человеческое тело, все же в этом представлении и в бальзамировании мертвых заключается некоторой фиксации телесной индивидуальности и отдельного от тела для-себя-бытия.

Таким образом, и в зодчестве имеет важное значение то, что здесь получается как бы отделение духовного как внутреннего значения, изображаемого особо, между тем как телесная оболочка поставлена как чисто архитектурное окружение. В этом смысле обители мертвых у египтян образуют вследствие этого наиболее ранние храмы; существенным центром поклонения является здесь некий субъект, индивидуальный предмет. Он сам по себе представляется значительным и выражает сам себя, отличен от своей обители, которую, стало быть, строят как лишь служебный покров. И притом здесь дело происходит не так, что действительному человеку строят дом или дворец ради удовлетворения его потребности, а окружают безмерно огромными конструкциями лишенных потребностей мертвецов — царей, священных животных.

Подобно тому как земледелие прекращает бродяжничество кочевых народов, побуждает их осесть в определенном месте, являющемся их прочной собственностью, так гробы, надгробные памятники и культ мертвых соединяют вообще людей и доставляют также и тем, кто помимо этого не обладает домом, никакой определенной собственностью, пункт, где они собираются вместе, священные места, которые они защищают и не дают отнять у себя. Так, например, скифы, этот народ наездников, как рассказывает Геродот (II, гл. 126—127), повсюду отступали перед Дарием. Когда Дарий отправил к царю посланца, велел ему сказать: Если царь считает себя достаточно сильным, чтобы оказать сопротивление, то пусть сражается, если же нет, то пусть признает Дария своим господином. Идантирс ответил: У нас нет городов и полей, и нам нечего защищать, так как Дарий ничего не может опустошить; если же Дарий стремится к сражению, то скажи ему: у нас гробницы наших отцов; пусть Дарий подойдет к ним и осмелится их разрушить, тогда он увидит, будем ли мы бороться за них или нет.

Древнейшие грандиозные надгробные памятники мы находим в Египте. Это — *пирамиды*. Что при виде этих достойных изумления конструкций может прежде всего вызвать в нас удивление—это их безмерная величина; она сразу же наводит на размышление о продолжительности того времени и о разнообразии, многочисленности и настойчивости тех человеческих сил, которые требовались для завершения таких колоссальных сооружений. Напротив, со стороны своей формы они не представляют ничего захватывающего; в несколько минут обзереешь всю

пирамиду и потом уже сохраняешь ее в памяти. Пирамиды обладают простой и правильной формой. Об их цели долго спорили. Древние, например Геродот и Страбон, уже указывали цель, для которой они действительно служили, но наряду с этим древние, как и новые путешественники и писатели, измыслили немало басен и небылиц. Арабы стремились силой найти доступ к пирамидам, надеясь отыскать внутри их сокровища; однако эти взломы не привели к достижению их цели, а лишь причинили много разрушений, причем взломщики все же не добивались к действительным ходам и покоем. Европейцам нового времени, среди которых в особенности отличились римлянин Бельцони, а затем генуэзец Кавилья, удалось, наконец, точнее познакомиться с внутренностью пирамид. Бельцони открыл царский гроб в пирамиде Хефрена. Входы в пирамиды были крепко-накрепко закрыты обтесанными камнями; повидимому, египтяне уже при постройке старались устроить так, чтобы вход, хотя он и был известен, все же мог бы быть снова отыскан и открыт лишь с большим трудом. Это доказывает, что пирамиды должны были оставаться запертыми и что ими не следовало пользоваться вторично. Внутри них нашли комнаты, ходы, смысл которых можно толковать как пути, проходимые душой после смерти в ее странствиях и смене принимаемых ею обликов, большие залы, то понижающиеся, то поднимающиеся каналы под землей. Царская ниша Бельцони, высеченная в скале, тянется, например, таким образом, на час ходьбы. В главной зале стоял опущенный на пол гранитный гроб; в нем, однако, нашли лишь останки костей животного — мумии, вероятно аписа. Но все сооружение, несомненно, указывало, что его назначением было служить обителю мертвеца. — По древности, величине и форме пирамиды различаются между собой. Самые древние пирамиды представляли собой, повидимому, только наложенные друг на друга в виде пирамид камни; позднейшие пирамиды построены правильно; некоторые из них сделаны наверху несколько более плоскими, другие кончаются совершенно острой верхушкой; в других же мы находим уступы, которые, по данному Геродотом описанию пирамиды Хеопса (II, гл. 125), можно объяснить из того способа, каким египтяне строили свои пирамиды, так что Гирт причисляет также и эту пирамиду к неоконченным («История строительного искусства у древних», I, стр. 55). Согласно новейшим французским сообщениям, в более древних пирамидах комнаты и ходы более запутаны, а в пирамидах позднейшего времени — проще, но целиком покрыты иероглифами, так что если полностью списать их, то на это потребовалось бы несколько лет.

Итак, пирамиды, сами по себе достойные удивления, все же становятся лишь простыми кристаллами, скорлупами, заключающими в себе некоторое ядро, покинувший жизнь дух, и служат для сохранения его продолжающих существовать тела и облика.

В этом покинувшем жизнь покойнике, который получает особое изображение, и заключается весь смысл. Архитектура же, которая до того содержала внутри самой себя свое значение самостоятельно, именно как архитектура, теперь отделяется и в этом отделении становится *служебной*; что касается скульптуры, то ей ставится задача оформлять собственно внутреннее, хотя ближайшим образом индивидуальное создание (*Gebilde*) пока что еще фиксируется в своем собственном, непосредственно природном виде как мумия. Поэтому, рассматривая египетское зодчество в целом, мы находим, с одной стороны, самостоятельные символические сооружения, но, с другой стороны, мы видим, что, в особенности во всем, относящемся к надгробным памятникам, уже ясно выступает специальное назначение произведения архитектуры быть только замыкающей оградой. Для этого требуется, чтобы архитектура не только врезывалась в землю, образовала пустоты, но явила себя неорганической природой, обработанной человеческими руками там, где в ней нуждаются, ради выполняемой ею цели.

Другие народы также сооружали подобные памятники мертвым, священные сооружения для обиталища трупа, над которым они высились. Надгробный памятник, например Мавзола в Кари, позднее — мавзолей Адриана (теперешний замок святого Ангела в Риме), тщательно построенный дворец, предназначенный для обиталища мертвеца, были уже в древности знаменитыми сооружениями. Сюда принадлежит также, согласно описанию *Удена* («Муз.» Вольфа и Бутмана, т. I, стр. 536), еще один разряд памятников мертвым; эти памятники подражали в своем устройстве и по окружению храмам, посвященным богам, но воспроизводили их в меньшем масштабе. Такой храм имел сад, цветник, фонтан, виноградник, а затем — капеллы, в которых ставились портретные статуи в образе богов. В особенности в эпоху Империи возводились такие памятники со статуями умерших в образе богов — Аполлона, Венеры, Минервы. Эти фигуры, равно как и вся постройка, получали благодаря этому в то же время значение апофеоза и храма покойника, как и у египтян бальзамирование, эмблемы и гроб показывают, что покойник сделался Озирисом.

Но столь же грандиозными, как и самыми простыми конструкциями такого рода, являются египетские пирамиды. Здесь появляется свойственная архитектуре и существенная для нее линия — именно, прямая — и вообще правильность и абстрактность форм. Ибо архитектура как простое замыкание и неорганическая, сама по себе индивидуально неодушевленная жизненно пребывающим в ней духом природа может иметь облик лишь как нечто ей самой внешнее; но внешняя форма не органична, а абстрактна и рассудочна. Однако, хотя пирамида уже начинает получать назначение дома, прямоугольность все же тут

еще не является целиком господствующей, как в настоящем доме; пирамида имеет также особое назначение, которое не находится в услужении у простой целосообразности; поэтому постепенно, начиная с основания, она смыкается непосредственно внутри в себе самой в заостренную берхушку.

(с) Отсюда мы можем сделать переход от самостоятельного зодчества к настоящему, служебному зодчеству.

Для последнего можно указать два исходных пункта: с одной стороны, *символическую* архитектуру, а с другой—потребность и служащую ей *целесообразность*. В символических формированиях, как мы их рассмотрели раньше, архитектоническая целесообразность есть лишь нечто побочное и лишь внешний порядок. Противоположную крайность образует дом, как его требовала ближайшая потребность, деревянные столбы или прямо поднимающиеся стены с балками, которые кладут на них под прямым углом, и кровля. Что потребность в такой настоящей целесообразности возникает сама собой, это несомненно. Существенный пункт проблемы состоит в различии: начинается ли настоящая архитектура, та, которую нам предстоит сейчас рассмотреть, в качестве классического зодчества, только с потребности, или она должна быть выведена из самостоятельных символических сооружений, имманентно приведших нас к служебным постройкам.

(а) Потребность создает в архитектуре такие формы, которые исключительно только целесообразны и принадлежат области рассудка, — прямолинейное, прямоугольное, плоскость поверхностей. Ибо в служебной архитектуре то, что составляет подлинную цель, наличествует особо как статуя или еще более определенно как человеческие индивидуумы, как община, народ, собравшийся ради всеобщих целей, религиозных или политических; тут уже не играет роль удовлетворение физических потребностей. Ближайшей потребностью в особенности является создание ограды для образов, статуй богов или для отдельно изображенного и имеющегося налицо святого вообще. Например, мемноны, сфинксы и т. д. стоят на открытых площадях или в роще, во внешнем окружении природы. Но такого рода произведения и еще в большей степени человекоподобные фигуры богов заимствованы из другой области, а не из области непосредственной природы; они принадлежат царству представления и вызваны к существованию художественной деятельностью. Для них поэтому недостаточно чисто природной среды, а они нуждаются для своей внешности в почве и ограде, имеющих одинаковое с ними происхождение, т. е. также происшедших из представления и оформленных создавшей их художественной работой. Только в среде, являющейся делом искусства, боги находят свою соответственную им стихию. Но это внешнее не имеет здесь в таком случае своей цели в себе самом, а служит как своей су-

пещественной цели чему-то другому и поэтому подчинено принципу целесообразности.

Для того чтобы эти формы, служащие прежде всего лишь известной цели, поднялись до степени красоты, они не должны застрять в первоначальной абстрактности, а должны стремиться, помимо симметрии и евритмии, еще к органичности, конкретности, завершенности внутри самих себя и многообразию. Вследствие этого проявляются как бы проблески размышления о различиях и определениях, равно как нарочито подчеркиваются и формируются аспекты, совершенно излишние с точки зрения голой целесообразности. Перекладина, например, продолжается, с одной стороны, прямолинейно, однако вместе с тем прекращается в обоих концах; точно так же столб, который должен нести на себе перекладину или некоторую покрывку, стоит на земле и достигает своего конца наверху там, где на нем лежит перекладина. Такого рода различия выявляются служебной архитектурой; она оформляет их посредством искусства; напротив, органическое образование, как, например, растение, человек, также, правда, имеет свой верх и низ, но само с самого начала органически оформлено и в силу этого расчленено на ноги и голову, или, если это растение,—на корень и венчик.

(β) Символическая архитектура, наоборот, берет свой исходный пункт в большей или меньшей мере в органических образованиях, как, например, это верно в отношении сфинксов, мемнонов и т. д. Она, однако, не может также вполне отказаться от прямолинейности и правильности касательно стен, ворот, перекладин, обелисков и т. д. Вообще, если она желает сколько-нибудь архитектурно установить и расположить рядом вышеуказанные скульптурообразные колоссы, то должна при этом призвать на помощь одинаковость величин, расстояний друг от друга, прямолинейность рядов и вообще порядок и правильность, характеризующие зодчество в собственном смысле. Тем самым она имеет в себе оба принципа, соединение которых создает столь же прекрасную в своей целесообразности архитектуру, с тем только отличием от архитектуры классической, что оба эти аспекта в символическом зодчестве, вместо слитости воедино, еще внешни друг другу.

(γ) Мы можем поэтому сформулировать переход следующим образом: с одной стороны, зодчество, бывшее доселе самостоятельным, необходимо должно рассудочно модифицировать формы органического царства, соблюдая правильность, и переходить к целесообразности, между тем как, наоборот, голая целесообразность форм должна двигаться по направлению к принципу органичности. Где эти две крайности встречаются и взаимно овладевают друг другом, там возникает собственно прекрасная классическая архитектура.

И вот, это соединение можно легко распознать как бы в его

действительном возникновении, в наступающем преобразовании формы того элемента, с которым мы уже познакомились в прежней архитектуре, — с колонной. А именно, для создания ограды необходимы, правда, с одной стороны, стены. Стены, однако, как мы уже показали раньше на ряде примеров, могут существовать также и самостоятельно, не делая ограды полной, ибо для ее полноты непременно требуется наличие перекрытия сверху, а не только обведение оградой боковых пространств. Но такое перекрытие должно быть поддерживаемо. Простейшим поддерживающим его приспособлением служат колонны, существенное и вместе с тем строгое назначение которых состоит в этом отношении в *поддерживании* как таковом. Поэтому стены, там, где дело идет только о подпирании, являются, собственно говоря, излишней роскошью. Ибо поддерживание представляет механическое отношение и принадлежит области тяжести и ее законов. Здесь концентрируется тяжесть, вес тела в его центре тяжести; для того чтобы оно лежало горизонтально, не падая, оно должно быть подперто в этом центре. Это выполняет колонна, так что при пользовании ею подпирательная сила представляется сведенной к минимуму внешних средств. То, что стена осуществляет с большой затратой средств, это же самое выполняет несколько колонн. Одной из великих красот классической архитектуры является то, что она не ставит колонн больше, чем сколько в самом деле необходимо для поддержания тяжести балок и того, что на них покоится. В сфере архитектуры в собственном смысле колонны, поставленные только ради украшения, не обладают истинной красотой. Поэтому колонна, где она стоит исключительно сама по себе, не выполняет своего назначения. Воздвигались, правда, также и триумфальные колонны, как, например, знаменитые колонны в честь Траяна и Наполеона, но и эти колонны являются как бы лишь постаментами для статуй; сверх того, они покрыты барельефами в память и прославление того героя, статуя которого на этих колоннах возвышалась.

В отношении колонны особенно замечателен тот процесс, в котором в ходе развития архитектуры она должна была сначала освободиться от конкретной природной формы, чтобы приобрести свой более абстрактный, столько же целесообразный, сколько и красивый вид.

(αα) Так как самостоятельная архитектура начинается с органических форм, то она может брать и человеческие формы; так, например, в Египте еще употребляют в качестве колонн человеческие фигуры, например мемноны. Это, однако, является излишней роскошью, поскольку их назначением не является поддерживание в собственном смысле. У греков мы встречаем другого рода подпоры — кариатиды, служащие более строгому назначению, — на них лежали спокойно тяжести; но кариатиды эти можно применять только в малых размерах. Помимо

того, мы должны учесть, что человеческая форма взята здесь неудачно, будучи придавлена такой пошей. Кариатиды в самом деле имеют характер чего-то придавленного; их одежда указывает на рабство, это — рабы, которых обременяет ношение такого бремени.

(ββ) Более естественной органической формой для столбов и подпор является поэтому дерево, вообще растение, ствол, гибкий стебель, перпендикулярно устремленный вверх. Ствол дерева уже сам по себе подпирает свою крону, стебель — колос, цветок. Египетское зодчество, еще не освободившееся в той мере, чтобы осуществлять абстрактный характер своих намерений, берет эти формы непосредственно из природы. В этом отношении грандиозность в стиле египетских дворцов или храмов, колоссальный характер рядов колонн, их многочисленность, а затем величественные пропорции целого всегда приводили зрителей в изумление и восхищение. Здесь мы видим, как возникают колонны в величайшем многообразии из форм растительного царства, как растягиваются и вытягиваются вверх лотосы и другие растения, чтобы стать колоннами. В колоннадах, например, не все колонны выглядят одинаково, а меняют вид так, что каждая или каждые две-три имеют другой облик. Денон в своем произведении об египетском походе перечислил огромное множество таких форм. Целое еще не представляет собой рассудочно правильной формы, а основание походит на луковицу; из корня выходят листья, как у тростника, или возникает другого рода пучок корневых листьев, подобно разнообразным растениям. Из этого основания прямо поднимается вверх гибкий стебель или высится, сплетаясь, как витая колонна; капитель также представляет собой расхождение листьев и ветвей, подобно цветку. Здесь, однако, нет точного подражания природе; растительные формы архитектурно-виодоизменены, приближены к форме круга, к рассудочному, правильному, прямолинейному, так что эти колонны представляют собой в целом то, что обычно называется арабеской.

(γγ) Здесь уместно сказать вместе с тем вообще об *арабеске*, ибо по своему понятию она как раз является одним из переходов от употреблявшихся для архитектуры природных органических форм к более строгой правильности, отличающей архитектурное произведение в собственном смысле. Но когда зодчество становится свободным в своем назначении, оно низводит формы арабески на степень украшения и орнамента. Они тогда представляют собою по преимуществу причудливые формы растений, или вырастающие из растений и с ними переплетающиеся животные и человеческие образы, или переходящие в растения фигуры животных. Если эти арабески должны иметь символическое значение, то его можно усматривать в переходе друг в друга различных царств природы; вне этого замысла они лишь игра фантазии,

занимающейся сочетанием, соединением, переплетением различных созданий природы. Для подобного рода архитектурного орнамента, при изобретении которого фантазия может прибегать к самым разнообразным обрамлениям, употребляя его в мебели и одежде, в дереве, камне и т. д., главным определением и основной формой является то, что растения, листья, цветы, животные приближены к рассудочным, неорганическим формам. Поэтому часто находили, что арабески имеют принужденный вид, изменивший органическим формам, вследствие чего их часто порицали и ставили искусству в упрек пользование ими. В особенности тут подвергалась упрекам живопись, хотя сам Рафаэль занимался в широких размерах писанием арабесок; они были полны величайшей прелести, остроумия, разнообразия и грации. Несомненно, что арабески как в отношении органических форм, так и того, что касается законов механики, противны природе. Однако этого рода противность природе есть не только право искусства вообще, но даже обязанность архитектуры; единственно только благодаря этому живые формы, которые помимо этого не подходят для зодчества, становятся приспособленными к истинно архитектурному стилю и приводятся в гармонию с ним. Более всего приближается к такому соответствию мир растений. Им пользуются расточительно для арабесок и на Востоке, ибо растения еще не являются чувствующими индивидуумами и сами просятся быть употребленными для архитектурных целей, так как образуют покрытия и затенения, защищающие от дождя, лучей солнца и ветра; в целом они не отличаются свободным, вырвавшимся из рабства рассудочной закономерности, колебанием линий. При архитектурном их употреблении и помимо этого уже правильные листья делаются еще более правильными, получают еще более определенную закругленность или прямолинейность. Вследствие этого все, что можно было рассматривать как противное природе искажение и принужденность растительных форм, должно быть по существу расценено как адекватное преобразование для собственно архитектурных целей.

Итак, подлинное зодчество, применяя колонну, переходит от исключительно органических форм к рассудочной целесообразности, а от последней — к приближению к органическому. Об этих двух исходных точках — о потребности в собственном смысле этого слова и о внецелесообразной самостоятельности архитектуры — было необходимо здесь упомянуть, ибо истинная архитектура есть соединение обоих принципов. Прекрасная колонна исходит из формы, встречаемой в природе; эта форма потом преобразуется в столб, в форму правильную и рассудочную.

*Вторая глава***КЛАССИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА**

Зодчество, обретая свое подлинное, соответственное понятию положение, служит в своем произведении цели и значению, которых оно внутри себя самом не имеет. Оно становится неорганическим окружением, упорядоченным и построенным согласно законам тяжести целым, формы которого строго правильны. Формы эти являются прямолинейными, прямоугольными, круговыми и подчинены определенным численным отношениям, внутренне ограниченной мере и твердой целесообразности. Красота этого зодчества состоит в самой этой целесообразности, освобожденной от непосредственного смешения с органическим, духовным, символическим. Хотя архитектура эта служебна, она, однако, слагает замкнутую в себе целокупность, в которой ее единая цель ясно просвечивает через все ее формы, и в музыке своих пропорций выявляет, оформляет исключительно лишь целесообразное так, что оно поднимается до красоты. Своему же собственному понятию архитектура на этой ступени соответствует потому, что, взятая сама по себе, она не в состоянии довести духовное до существования, ему соответственного; она поэтому способна лишь преобразовать внешнее и бездуховное в качестве отражения духовного.

В рассмотрении этого, в своей красоте также и служебного зодчества мы будем придерживаться следующего порядка.

Во-первых, мы должны установить ближе его *всеобщее* понятие и характер.

Во-вторых, мы должны указать особенные основные определения архитектурных форм, определяемых той целью, для которой возведено классическое произведение.

В-третьих, мы можем бросить взгляд на конкретную действительность, до которой дошла в своем развитии классическая архитектура.

Однако ни об одном из этих пунктов я не буду говорить подробно, а ограничусь самым общим, которое здесь носит более простой характер, чем в символическом зодчестве.

1. Всеобщий характер классической архитектуры

(а) Согласно тому, что я уже неоднократно говорил, основное понятие собственно зодчества состоит в том, что духовное значение вложено не исключительно в само архитектурное произведение, которое в силу этого становится самостоятельным символом внутреннего; наоборот, это значение уже приобрело свое свободное существование вне архитектуры. Это существование может быть двоякого рода, смотря по тому, воплощается ли это

значение и выявляется особо в соответствующей форме другим, пошедшим дальше искусством—главным образом, поскольку мы здесь находимся в области искусства классического, скульптуры — или человек носит значение живым внутри себя, в своей непосредственной действительности и выявляет его в своей деятельности. Кроме того, эти два аспекта могут, далее, соединиться вместе. Следовательно, если восточная архитектура вавилонян, индусов, египтян, с одной стороны, оформляла символически то, что эти народы признавали абсолютным и истинным, дабы оно стало значимыми через самих себя созданиями, или, с другой стороны, возводила ограду вокруг того, что сохранилось в своей внешней природной форме наперекор смерти, то теперь духовное, будь это через искусство или в непосредственно живом существовании, налично *отдельно* от произведения зодчества, *само по себе*. Архитектура отдает себя на *службу* этому духовному, образующему настоящее значение и определяющую цель. Последняя становится благодаря этому правящим началом, господствующим над всем произведением, определяет основной его облик, его как бы костяк; цель не позволяет ни вещественному материалу, ни фантазии и произволу проявляться самостоятельно, так, как в символической архитектуре, или так, как в архитектуре романтической, развивать сверх целесообразности еще изобилие многообразных частей и форм.

(b) И вот, первым вопросом относительно такого рода произведения зодчества является вопрос об его цели и назначении, равно как и об обстоятельствах, при которых его приходится возводить. Сделать его конструкцию соответственной им, принять во внимание климат, положение, окружающий ландшафт и при целесообразном учете всех этих моментов создать вместе с тем целое, связанное в свободное единство, — вот в чем состоит общая задача, в полной реализации которой должны показать себя чутье и ум художника — зодчего. У греков предметами зодчества были преимущественно публичные здания, храмы, колоннады и портики для пребывания и гуляния днем там людей, подходы, как, например, в Афинах знаменитая дорога, ведущая вверх в Акрополь; напротив, частные жилища были очень просты. У римлян, наоборот, появляются роскошные частные дома, главным образом виллы, а также великолепные императорские дворцы, публичные бани, театры, цирки, амфитеатры, водопроводы, фонтаны и т. д. Но такие сооружения, в которых польза всецело преобладает и господствует, могут дать место красоте лишь декоративной. Поэтому самой свободной целью является в этой сфере цель религии, храм как ограда для такого субъекта, который сам принадлежит к области изящного искусства и водружается в этой ограде скульптурой как статуя бога.

(c) Преследуя эти цели, архитектура в собственном смысле этого слова была, повидимому, более свободна, чем архитектура

символическая, предшествующей ступени, берущей органические формы из природы. Она даже более свободна, чем скульптура, которая вынуждена принять извне преднаведенный человеческий облик и связана тем, что придерживается последнего и его данных общих пропорций, между тем как классическая архитектура изобретает свою форму и ее фигурации по содержанию, определяясь духовными целями, а что касается облика,—руководясь человеческим рассудком без прямого прообраза. Эту большую степень свободы приходится в известной мере признать; ее область остается, однако, ограниченной, и трактовка классического зодчества вследствие рассудочности его форм — в целом чем-то абстрактным и сухим. Фридрих фон Шлегель назвал архитектуру застывшей музыкой; в самом деле, оба искусства покоятся на гармонии отношений, сводимых к цифрам, и поэтому легко схватываются умом в их основных чертах. Главное определение для этих основных черт и их простых отношений, строгих и величественных или прелестных и грациозных, доставляется, как уже было сказано, домом. Стены, столбы, балки тут сгруппированы в совершенно рассудочных, кристаллообразных формах. Характер этих отношений нельзя свести к точным численным определениям и мерам. Но продолговатый четырехугольник, например, с прямыми углами приятнее для глаз, чем квадрат, так как в продолговатой фигуре имеется в равенстве также и неравенство. Если одно измерение, ширина, представляет половину другого измерения, длины, то это создает приятное отношение; напротив, длинная и узкая фигура неприятна. При этом должны быть вместе с тем соблюдены механические пропорции между поддерживающим и поддерживаемым в их подлинной мере и законе. Тяжелый брус, например, не должен покоиться на тонкой элегантной колонне, равно как и наоборот, не следует расточать средства для создания опоры, чтобы в конце концов положить на нее лишь очень легкое. Во всех этих отношениях, в пропорции между шириной и длиной, равно как и высотой здания, высотой колонн и их толщиной, расстояний, числа колонн, в способе и разнообразии или простоте украшений, в величине многочисленных анелетов, бордюров и т. д., у античных народов господствует скрытая евритмия; ее сумело найти правильное чутье по преимуществу греков. В отдельных подробностях они, разумеется, кое-где от нее отступают, но в целом должны ее сохранить, чтобы не нарушать условий красоты.

2. Особенности основные определения архитектурных форм

(а) Уже раньше было упомянуто, что долго спорили о том, следует ли признать исходным пунктом архитектуры деревянные или каменные постройки и проистекают ли из этого различия в материале также и различные архитектонические формы. Для

подлинного зодчества, поскольку оно выдвигает аспект целесообразности и развивает до красоты основной тип дома, можно допустить, что более первоначальной была деревянная постройка.

Так поступил Гирт, следуя Витрувию, и подвергся за это многочисленным нападкам. Я хочу в нескольких словах изложить свой взгляд на этот спорный вопрос. Обычный способ рассмотрения заключается в отыскании для некоторого предположенного, предназначенного конкретного предмета абстрактного простого закона. В этом смысле также и Гирт отыскивает для греческих зданий основную модель, как бы теорию, анатомическую структуру, и находит ее по форме и связанному с последней материалу в доме, и именно в деревянной постройке. Правда, дом как таковой строится, главным образом, для того, чтобы служить жилищем для защиты животных и людей от бури, дождя, непогоды и требует полной ограды, дабы в нем отгородившись могли собраться отдельно семья или более крупное объединение людей и, живя в такой замкнутости, удовлетворять свои потребности и предаваться своим занятиям. Дом есть всецело целесообразное строение, созданное человеком для своих целей. Таким образом, человек при создании дома занимается многими делами, ставит себе много целей; конструкция детализируется, становится связью разных механических операций, при которых ее части взаимно пригоняются и вдвигаются друг в друга для достижения устойчивости и прочности, согласно условиям тяжести, потребности сообщить возведенной постройке опору, отгородить ее. Тут надо подпереть лежащее и не только вообще поддерживать его, а и там, где оно покоится горизонтально, как раз сохранить его в этом положении, спланировать сходящееся под углом. Дом, правда, требует также полной ограды, полного окружения, для чего стены всего более пригодны и надежны; с этой стороны, каменная постройка кажется более целесообразной, но ведь стену можно с одинаковым успехом возвести из стоящих рядом столбов; на них затем кладут балки, которые вместе с тем связывают и укрепляют подпирающие и поддерживающие их вертикальные столбы. К этому прибавляются, наконец, потолок и крыша. Кроме того, в храме главное не в том, чтобы создать ограду, а в том, чтобы части подпирали и подпирались. Для осуществления этой механической задачи окажется самой подходящей и целесообразной деревянная постройка. Ибо столб как несущая опора, нуждающаяся вместе с тем в связующих скрепах, имеет эти скрепы в виде лежащих грузов поперечны балок, — все это и составляет здесь основные определения. Но указанная разделенность и связывание, так же как и целесообразное соединение этих сторон по существу свойственны деревянной постройке, которая непосредственно преднаходит необходимый материал в дереве. Дерево, не требуя большой и трудной работы, пригодно и для столба и для балки,

поскольку лесной материал сам по себе уже определенно формирован, состоит из линейных, более или менее прямолинейных штук. Последние могут быть непосредственно сложены в прямые, равно как в острые и тупые углы и таким образом образовывать угольные стойки, опоры, поперечные балки и кровлю. Напротив, камень с самого начала не имеет такой твердо определенной формы, а представляет по сравнению с деревом бесформенную массу, которая сперва, взятая сообразно цели отдельно, должна быть обработана для того, чтобы можно было эти отдельные куски класть рядом и один на другой и снова соединить их. Надо произвести много различных операций, прежде чем камень получит ту форму и ту пригодность, которые с самого начала свойственны дереву. Кроме того, камни, там, где они образуют крупные массы, более пригодны для выдалбливания; вообще, будучи от природы относительно бесформенными, они способны принимать какой угодно вид, вследствие чего являются подходящим материалом как для символического, так и для романтического зодчества и их фантастических форм. Строительный же лес благодаря своей природной форме прямолинейных стволов непосредственно пригоднее для той более строгой и рассудочной целесообразности, из которой исходит искусство классическое. Вот почему каменная постройка преобладает, главным образом, в самостоятельном зодчестве, хотя и у египтян в их обложенных плитусами аллеях намечаются потребности, которые деревянные постройки в состоянии удовлетворить легче и самобытнее. Но в свою очередь классическая архитектура не останавливается на деревянных постройках. Напротив, там, где она, совершенствуясь, поднимается так высоко, что становится прекрасной, она строит свои сооружения из камня, делая это, однако, таким образом, что, с одной стороны, в архитектурных формах все еще можно распознать первоначальный принцип деревянной стройки, хотя, с другой стороны, прибавляются и такие черты, которые не принадлежат деревянной постройке как таковой.

(b) Что же касается тех главных особых черт, которыми отличается дом как основной тип также и храма, то самое существенное, о чем здесь следует упомянуть, сводится вкратце к следующему.

Если рассматривать дом детальнее, в его механическом отношении к себе самому, то, согласно вышесказанному, мы увидим, с одной стороны, поддерживающие, а с другой стороны, поддерживаемые архитектонически оформленные массы; и те и другие, однако, между собою связаны ради устойчивости и прочности. К этому прибавляется, в-третьих, черта *окружения* и отграничения по трем измерениям: в длину, ширину и вышину. Но конструкция, которая в качестве взаимного прилаживания различных определений представляет собой конкретное целое, должна это явить также и в самой себе. Так возникают здесь существен-

ные различия, которые должны выступить как в своем обособлении друг от друга и специфическом развитии, так и в своем взаимно определяемом рассудком прилаживании.

(а) Тут важно прежде всего отметить разрешение проблемы *поддерживания*. Как только начинается речь о поддерживающих массах, нам, согласно нашим современным потребностям, сразу же приходит на ум стена как самое прочное, самое надежное для функции поддерживания. Но стена, как мы уже видели, не имеет своим единственным принципом поддерживание как таковое, а по существу служит для создания ограды и связывания, почему и она составляет преобладающий момент в романтическом зодчестве. Скажем сразу: своеобразие греческой архитектуры состоит в том, что она оформляет это поддерживание как таковое и применяет для этого *колонну* как основной элемент архитектурной целесообразности и красоты.

(аа) Колонна имеет только одно предназначение — поддерживание; хотя ряд колонн, поставленных друг возле друга по прямой линии, отмечает некоторое ограничение, все же он не служит оградой, подобно прочной стене, а нарочито отодвигается от стены в настоящем смысле и ставится свободно, сам по себе. Ввиду этой единственной цели колонны служить поддержкой тут прежде всего важно, чтобы колонна, находясь в пропорции с грузом, покоящимся на ней, имела целесообразный вид. Поэтому она не должна быть ни слишком крепкой, ни слишком слабой, не казаться ни сдавленной, ни так легко и высоко поднимающейся вверх, как будто она лишь играет своей пошей.

(ββ) Но, точно так же как колонна отличается, с одной стороны, от ограды (*Mauer*) и стены, она, с другой стороны, отличается от простого *столба*. А именно, столб прямо вбит в землю и столь же непосредственно оканчивается там, где на него положен груз. Вследствие этого его определенная длина — то, что он вот здесь начинается и вот там кончается, — представляется как бы лишь отрицательным ограничением посредством чего-то другого, случайной определенностью, не принадлежащей ему, взятому самому по себе. Но начинаться и оканчиваться — это определения, которые лежат в самом понятии поддерживающей колонны; они поэтому должны выступать наружу в ней же самой как ее собственные моменты. Вот основание того, что архитектура в своем развитии, ставящая себе целью прекрасное, наделяет колонну базой и капителью. Правда, в тосканском ордере нет базы, так что колонна, следовательно, непосредственно выходит из земли. Однако тогда длина ее является для глаза чем-то случайным; не знаешь, была ли колонна так или иначе глубоко вдавлена в землю весом поддерживаемой массы. Дабы начало ее не представлялось неопределенным и случайным, она должна иметь нарочито данную ей подставку, на которой она стоит и которая явпо дает знать об ее начале как начале. Искус-

ство хочет, с одной стороны, этим сказать: вот здесь начинается колонна, а с другой, оно желает сделать заметной для глаза прочность, уверенную в себе устойчивость и как бы успокоить здесь глаз. Исходя из такого же основания, оно заставляет колонну оканчиваться капителью, которая столько же служит указанием на то, что собственное предназначение колонны заключается в поддержании груза, сколько должно сказать: вот здесь колонна оканчивается. Это соображение о памеренно созданном начале и конце колонны дает нам настоящее, более глубокое основание наличия базиса и капители. Дело обстоит так, как в музыке с кадансом, требующим четко обозначенного окончания, или с книгой, которая кончается без точки и начинается без выделения первой буквы, но в которой, в особенности в средние века, в начале ставились большие изукрашенные буквы и такие же украшения давались в конце, дабы объективировать представление, что она начинается и кончается. Поэтому, хотя базис и капитель выходят за пределы простой потребности, все же на них нельзя смотреть, как на излишнюю прикрасу, или выводить их лишь из якобы служивших им образцом египетских колонн, которые еще подражают типу растительного мира.—Органические образования, как их изображает скульптура в животном и человеческом облике, имеют свое начало и свой конец в свободных контурах внутри себя самих, так как сам разумный организм создает изнутри ограничение облика, архитектура же имеет для колонны и для ее формы только одно руководящее начало — механическое определение поддерживания и пространственного расстояния от пола до того пункта, где поддерживаемый груз кладет конец колонне. Но искусство должно также заставить выступить наружу и оформить особенные стороны, заключенные в этом определении, так как они принадлежат колонне. Ее определенная длина и ее двоякая граница — сверху и снизу, — равно как и ее функция поддерживания, не должны казаться лишь случайными и входящими в нее через вмешательство чего-то другого, а должны также быть представлены как имманентные ей самой.

Что же касается дальнейших черт облика колонны, помимо той черты, что она обладает базисом и капителью, то, во-первых, колонна кругла, кругообразна, ибо она должна стоять свободной, замкнутой сама по себе. Но наипростейшей, твердо замкнутой, рассудочно определенной и наиболее правильной линией является круг. Этим колонна уже в своем облике доказывает, что она не назначена для того, чтобы, плотно поставленная рядом с другими колоннами, образовать одну плоскую поверхность, подобно тому как столбы, обтесанные под прямым углом, поставленные друг возле друга, составляют каменные и деревянные стены; колонны, будучи внутри самих себя ограничены, имеют целью поддерживать груз. Далее, поднимаясь вертикально,

стержень колонны, обычно начиная с трети вышины, слегка утончается, убавляется в объеме и толщине, потому что нижние части должны в свою очередь поддерживать верхние; это механическое соотношение колонны в себе же самой должно обнаруживаться и сделаться заметным. Наконец, на колоннах часто делают отвесные каннелюры, с одной стороны, для того чтобы внутри ее самой придать более разнообразный вид простому облику, а с другой,—чтобы такое деление создавало для колонны иллюзию большей толщины там, где это необходимо.

(γγ) Хотя колонна поставлена отдельно, сама по себе, она, однако, должна показывать, что наличествует не ради себя самой, но ради той массы, которую должна поддерживать. И вот, поскольку дом требует ограды со всех сторон, то недостаточно отдельной колонны, возле нее ставятся другие, вследствие чего становится существенным определением то, что колонна, умножаясь, образует ряд. Если же многие колонны поддерживают одну и ту же тяжесть, то это поддерживаемое ими сообща, балка, является одновременно тем, что определяет их общую равную вышину и связывает друг с другом. Это приводит нас от поддержания как такового к противоположному составному элементу, к поддерживаемому.

(β) Колонны поддерживают положенную на них совокупность балок. Ближайшее отношение, получающее здесь место,—это *прямоугольность*. Как с почвой, так и с балками поддерживаемое должно образовать прямой угол, потому что горизонтальное положение, согласно закону тяжести, единственно в самом себе надежно и соразмерно, прямой же угол единственно твердо определен; напротив, острый и тупой углы неопределенны в своих размерах, изменчивы и случайны.

Составные части балок более детально расчленены следующим образом.

(αα) На колоннах одинаковой вышины, поставленных друг возле друга по прямой линии, покоится непосредственно *архитрав*, главная балка, связывающая колонны между собою и лежащая на всех них сообща своей тяжестью. В качестве простой балки она нуждается лишь в форме четырех плоских, по всем измерениям прямоугольно прилаженных друг к другу поверхностей и в их абстрактной правильности. Но так как архитрав, с одной стороны, поддерживается колоннами, а с другой стороны, на нем лежат все прочие балки и в свою очередь возлагают на него самую задачу поддержания, то архитектура, которая пошла дальше, наглядно выявляет в главной балке также и это двоякое назначение, обозначая на верхней части функцию поддержания посредством выступающих вперед листелей и т. д. Они, следовательно, показывают, что главная балка находится в отношении не только с поддерживающими колоннами, но также и с лежащими на ней другими тяжестями.

(ββ) Эти последние образуют прежде всего *фриз*. Фриз состоит, с одной стороны, из концов потолочных балок, лежащих на главную балку, а с другой, из промежутков между ними. Благодаря этому фриз уже получает внутри себя более существенные различия, чем архитрав. Он поэтому должен также подчеркивать их в более резких обозначениях, главным образом в тех случаях, когда архитектура хотя и создает свои произведения из камня, все еще, однако, следует более строго основному типу дома. Это дает различие *триглифов* и *метопов*. А именно, триглифы суть концы балок, на которых делали три нареза, а метопы — четырехугольные промежутки между отдельными триглифами. В самые ранние времена их, вероятно, оставляли пустыми, но в более позднее время они заполнялись и их даже покрывали и украшали рельефами.

(γγ) Фриз же, покоящийся на главной балке, в свою очередь поддерживает венец, или карниз. Назначение последнего — поддерживать крышу, которая дает целому завершение наверху. Здесь сразу возникает вопрос, какого рода должно быть это последнее отграничение. Ибо в этом отношении могут быть двоякого рода отграничения — граница прямоугольно-горизонтальная и наклонная под острым или тупым углом. Если обращать внимание только на потребности, то, повидимому, нужно будет сказать, что южане, мало страдая от дождя и сильного ветра и нуждаясь только в защите от солнца, могут удовлетвориться горизонтальным покрытием дома под прямым углом. Обитателям же северных стран приходится защищаться от дождя, который должен стекать, от снега, который не должен ложиться слишком тяжелым грузом; им нужны покатые крыши. Однако в изящном искусстве зодчества одна только потребность не может быть решающим фактором; оно в качестве искусства обязано удовлетворять также и более глубоким требованиям красоты и приятности. Поднимающееся от земли вверх должно быть представлено с базисом, с подставкой, на которой оно стоит и которая служит ему опорой; кроме того, колонны и стены архитектуры в собственном смысле этого слова дают нам материальное зрительное впечатление *поддерживания*. Напротив, верхнее покрытие уже больше должно не поддерживать, а лишь быть *поддерживаемым*, и это свое определение — то, что ему уже больше не надо поддерживать, — показывать в себе самом; т. е. оно обязано носить такой характер, что оно больше *не может* поддерживать и потому заканчивается острым или тупым углом. Древние храмы поэтому не имеют горизонтальных крыш; крыши образуют две плоские поверхности, встречающиеся под тупым углом. Такое окончание здания красиво, ибо горизонтальные поверхности крыш не доставляют взору вида некоего законченного в себе целого; горизонтальная плоскость наверху все еще способна поддерживать, что, однако, уже более невозможно для линии, в которой смы-

каются наклонные поверхности крыши. Так, например, и в живописи нас в этом отношении удовлетворяет при группировке фигур пирамидальная форма.

(γ) Последнее определение, которое нам еще осталось рассмотреть, касается *ограды — внешних и внутренних стен*. Колонны поддерживают и ограничивают. Но они не служат оградой, а представляют как раз противоположность внутреннему пространству, кругом замкнутому стенами. Поэтому, если хотят достигнуть такого полного замыкания, то надо возводить толстые, плотные стены. Это действительно и происходит при постройке храмов.

(αα) Относительно этих стен приходится только сказать, что они должны быть поставлены прямолинейно, образовывать перпендикулярные плоскости, так как криво поднимающиеся стены под острым или тупым углом дают глазу впечатление угрозы обвала; они не имеют раз навсегда определенного направления. Ведь может казаться случайным, что они поднимаются как раз в том или другом направлении, образуют такой-то, а не более острый или более тупой угол. Рассудочная правильность и целесообразность снова требуют также и здесь прямого угла.

(ββ) Ввиду того, что стены могут как служить оградой, так и выполнять функцию поддерживания, между тем как мы возложили эту последнюю на одни только колонны, то напрашивается мысль, что там, где должны быть удовлетворены обе различные потребности — и потребность в поддерживании и потребность в создании ограды, — можно ставить колонны и соединять их между собой толстой каменной оградой, так что из них получатся стены; таким образом возникают *полуколонны*. Так, например, Гирт, следуя Витрувию, начинает свою первоначальную конструкцию четырьмя угловыми столбами. Чтобы удовлетворить нужду в создании ограды при одновременном желании иметь колонны, приходится, конечно, заложить их в стену. Можно, действительно, показать, что полуколонны существовали, начиная с очень глубокой древности. Гирт, например («Строительное искусство согласно принципам древних», Берлин 1808, стр. 111), говорит, что применение полуколонн столь же древне, как само зодчество. Он выводит их возникновение из того факта, что колонны и столбы подпирали и поддерживали покрытия и крышу, однако было необходимо создавать переборки для защиты от дождя и непогоды. Но так как колонны уже сами по себе достаточно подпирали здание, то не было надобности возводить стены ни такими толстыми, ни из такого прочного материала, как колонны, почему последние обычно выдаются наружу. — Это основание возникновения полуколонн, может быть, и указано правильно. Однако применение полуколонн приходится безусловно отвергнуть, ибо в них, таким образом, сочетаются без всякой внутренней необходимости и смешиваются одна с другой двоякого рода *противоположные* цели.

Можно, разумеется, защищать полуколонны, если и при вопросе о возведении колонн так строго исходить из деревянной постройки, что даже их считать основным средством для цели создания ограды. Однако при толстых стенах колонна уже больше не имеет смысла, и она низводится на степень столба. Ибо настоящая колонна по существу является круглой, внутри себя вполне законченной и явно выражает этой своей замкнутостью законченность—именно то, что она противится всякому продолжению, превращающему ее в плоскую поверхность, а поэтому и всякому вделыванию в стену. Поэтому, если при наличии каменных стен желательно иметь опоры, то последние должны быть плоскими, не круглыми колоннами, но поверхностями, которые, будучи плоскими, могут быть продолжены так, чтобы образовать стену.

Уже Гёте в своей юношеской статье «О немецком зодчестве», написанной в 1773 г., задорно восклицает: «Что нам в том, о ты, знаток, философствующий на модный французский манер, — что первый изобретательный в удовлетворении своей потребности человек вбил в землю четыре столба, связал над ними четыре жерди и накрыл их ветками и мхом. К тому же и это неверно, что твоя хижина была первенцем в мире. Две скрепляющиеся в своей вершине жерди впереди, две сзади и одна жердь поперек сверху конька — вот что, как ты можешь ежедневно убедиться на примере шалашей, устраиваемых сторожами полей и виноградников, есть и остается гораздо более первичным изобретением, из которого ты не мог извлечь образец даже для твоих свинарников». Гёте хочет доказать, что колонны, вделанные в стену в зданиях, имеющие, как утверждают, своей существенной целью исключительно лишь создание ограды, представляют собой бессмыслицу. Не то, чтобы он не хотел признать красоту колонн. Напротив, он ее превозносит. «Только остерегайтесь, — прибавляет он, — употреблять их неподходящим образом: они по природе *стоят свободно*. Горе жалким людям, приковавшим их стройный рост к неуклюжим стенам». Отсюда он переходит к собственно средневековому и современному зодчеству и говорит: «Колонна отнюдь не является составной частью наших жилищ, она, наоборот, противоречит сущности всех наших построек. Наши дома не возникают из *четырех колонн*, поставленных в четырех углах; они возникают из *четырех стен* на четырех сторонах. Эти стены *заменяют всякие колонны*, исключают всякие колонны; там, где вы ставите последние, они представляют собою обременительное излишество. Это верно относительно наших дворцов, церквей, за исключением немногих случаев, которые я могу не принимать во внимание». Здесь, в этом высказывании, являющемся плодом свободного, соответствующего существу дела созерцания, выражен правильный принцип колонны. Колонна должна ставить свою подставку перед стеной и выступать от нее независимо сама по себе. В новейшей архитектуре мы, правда, часто находим

применение пилястров; на последние, однако, смотрели, как на то, что повторяет силуэт передних колонн, и их делали не круглыми, а плоскими.

(γγ) Из этого явствует, что хотя стены могут также служить опорой, тем не менее, ввиду того, что функция поддерживания уже выполняется особо колоннами, они со своей стороны, главным образом, в развитой классической архитектуре, должны избрать своей целью лишь задачу служить оградой. Если они подобно колоннам поддерживают покрытие, то указанные сами по себе различные определения не осуществляются, как это следует, в виде различных частей; тогда представление о том, что должны давать стены, делается смутным и запутанным. Мы поэтому находим также и в храме, что средняя галлерей, где стояло изображение бога, которое надо было, главным образом, замкнуть, часто оставалось открытой сверху. Но если требуется покрытие, то красивее, если оно поддерживается особо. Ибо непосредственная кладка балок и крыши на служащие оградой стены является лишь делом нужды и потребности, но не свободной архитектурной красоты. В классическом зодчестве нет нужды для поддерживания в стенах. Они, наоборот, были бы нецелесообразны, требуя, как мы уже выше видели, больше приспособлений и затраты сил, чем это нужно.

Таковы те главные определения, которые в классической архитектуре должны начать обособляться друг от друга.

(с) Хотя, с одной стороны, мы можем выставить как основной закон положение, что различия, только что вкратце упомянутые, обязательно должны также обнаруживаться в процессе их различения, все же, с другой стороны, столько же необходимо, чтобы они *соединились* в одно целое. Бросим в заключение еще беглый взгляд на это соединение, которое в архитектуре скорее может быть лишь сочетанием, сцеплением и всесторонней евритмией меры.

В общем греческие храмовые постройки представляют нашему взору удовлетворяющее, так сказать, насыщающее его зрелище.

(α) В них ничего не устремлено ввысь, а целое растягивается прямо в ширину и простирается, не поднимаясь. Чтобы обозреть фронтон, глаз почти не нуждается в намеренном направлении взора вверх, он, наоборот, оказывается влекомым вширь, между тем средневековое немецкое зодчество почти безмерно стремится ввысь, поднимается вверх. У античных народов главным является ширина как прочное, удобное обоснование на земле; образцом вышины служит скорее человеческий рост; она увеличивается соответственно увеличивающейся ширине и длине здания.

(β) Далее, украшения так расположены, что не наносят ущерба впечатлению простоты. Ибо многое зависит также и от способа украшения. Древние, главным образом греки, соблю-

дают в этом отношении прекраснейшую меру. Например, совершенно простые большие поверхности и линии не кажутся в этой нераздельной простоте столь большими, как в том случае, когда в них вносится некоторое многообразие, перерыв; благодаря только этому имеется для глаза более определенная мера. Если же это деление и связанная с ним орнаментация доходят до мелочей, так что глаз имеет перед собой лишь множество и мелкие его подробности, то самые великолепные отношения и величественные размеры дробятся и впечатление от них нарушается. Древние вообще не стремятся к тому, чтобы их сооружения и их пропорции казались с помощью таких средств значительно большими, чем они являются на самом деле. Они также не дробят целое посредством перерывов и украшений, так что при малом размере всех частей целое кажется маленьким; тогда недостает все снова сходящего вместе, всепроникающего единства. И точно так, как их вполне прекрасные произведения далеки от массивности и придавленности к земле, так и не громоздятся они непомерно вверх по сравнению с их шириной; они соблюдают тут прекрасную середину и при своей простоте дают вместе с тем необходимый простор исполненному меры разнообразию. Но прежде всего через все и вся самым ясным образом проглядывает основной мотив целого и его простых особенностей; он покоряет себе индивидуальные черты оформления совершенно так же, как в классическом идеале всеобщая субстанция остается настолько мощной, чтобы господствовать и приводить с собой в гармонию то случайное и частное, в которых она обретает свою жизненность.

(γ) Что же касается, наконец, расположения и расчленения храма, то тут, с одной стороны, можно заметить большое число ступеней развития, а с другой, следование во многих отношениях традиции. Основные определения, для нас здесь интересные, — это окруженная стеной целла храма (ναός), в которой помещалось изображение бога, далее, передний зал (прόναος), задний зал (ὀπίσθιόδομος) и идущие вокруг всего здания колоннады. Передний и задний залы с выступающим вперед рядом колонн представляли сначала тот род зданий, который Витрувий называет «амфипростилом», к чему затем в «периптере» еще прибавляется ряд колонн с каждой стороны; наконец, достигнув высшего усиления в «диптере», этот ряд колонн вокруг всего храма удваивается, а в «гипэтре» и внутри целлы храма добавляются аллеи из колонн, поставленных по две; они отходят от стен для свободного хождения между ними, как это сделано и для внешних колоннад. Это — вид храмов, в качестве образца которых Витрувий указывает восьмиколонный храм Минервы в Афинах и десятиколонный храм олимпийского Юпитера (Гирт, «История строительного искусства у древних», III, стр. 14—18 и II, стр. 151).

Мы здесь не будем касаться более частных различий относительно числа колопп, равно как и их расстояний друг от друга и от стен; обращу ваше внимание лишь на своеобразное значение, которое вообще имеют для греческого храма ряды колонн, портики и т. п.

В простилях и амфипростилях, этих простых и удвоенных аллеях колонн, непосредственно ведущих на простор, мы видим открыто людей, как они свободно гуляют, расходятся, случайно соединяются в группы, ибо колоппы вообще не замыкают, а ограничивают. Поэтому вполне возможно проходить между ними так, что оказываешься наполовину внутри и наполовину вне здания; во всяком случае повсюду можно непосредственно выходить на свободу. Равным образом длинные стены позади колонн не допускают теснящейся к центру толпы, куда взор мог бы направляться, когда аллеи полны. Напротив, глаз скорее отвлекается от такого пункта единства ко всем сторонам; вместо представления о собрании людей для осуществления некоторой цели мы видим направленность во-вне; получаем лишь представление о говорливо гуляющих людях, без всякой тени серьезности, весело, праздно. Внутри ограды чувствуется, правда, более глубокая серьезность, но и здесь мы находим более или менее открытое (а в наиболее тщательно отделанных постройках совершенно открытое) окружение, которое указывает, что это серьезное не следует брать так строго. Таким образом, этот храм оставляет, правда, впечатление простоты и величия, но наряду с этим также и ясности, открытости и удобства, так как вся постройка больше приспособлена к тому, чтобы люди стояли вокруг нее, разгуливали, приходили и уходили, чем к концентрированной внутренней собранности кругом замкнутого, отрезанного от внешнего мира собрания.

3. Различные виды построек классической архитектуры

Накопец, бросая еще взор на различные формы построек, которые составляют в классической архитектуре преобладающий тип, мы можем указать на следующие, более важные различия.

(а) Прежде всего наше внимание обращают на себя те виды зданий, различие которых разительнее всего выступает в *колоннах*; поэтому я и ограничусь тем, что укажу здесь преимущественно самые характерные признаки различных видов колонн.

Самыми известными ордерами колонн являются *дорийский*, *ионийский* и *коринфский*, выше которых ничего по архитектурной красоте и целесообразности не было изобретено ни до, ни после них. Ибо тосканский, или, согласно Гирту («История строительного искусства у древних», I, стр. 251), также и древнегреческий, вид зодчества, несомненно, принадле-

жит по скудости украшений к первоначальному простому виду деревянных строений, а не к области изящной архитектуры. Так называемый римский ордер колонн не имеет большого значения, представляя только дальнейшее декорирование коринфской колонны.

Основные пункты, играющие здесь роль, касаются отношения вышины колонн к их толщине, различных видов базиса и капители и, наконец, большего или меньшего расстояния между колоннами. Что касается первого пункта, то колонна кажется неуклюжей и придавленной, если не достигает вышины в четыре раза большей, чем ее диаметр; если же высота ее превышает последний в десять раз, то она представляется глазу слишком тонкой и стройной, чтобы целесообразно выполнить свое назначение опоры. Но в тесной связи с этим соображением находится расстояние колонн друг от друга, ибо если хотят, чтобы колонны казались толще, то они должны быть поставлены ближе друг к другу; если же хотят, чтобы они выглядели тоньше и стройнее, то расстояния между ними могут быть большими. Столь же важно, имеет ли или не имеет колонна подставку, выше ли капитель или ниже, имеет ли она или не имеет украшений, так как в силу этого изменяется весь ее характер. Что же касается стержня, то тут имеет силу правило, что он должен быть оставлен гладким и неукрашенным, хотя он не имеет одинаковой толщины на всем своем протяжении, а кверху становится немножко уже, чем внизу и в середине, так что вследствие этого возникает опухлость, которая хотя почти незаметно, но все же должна существовать. Правда, позднее, на исходе средних веков, когда начали снова применять в христианской архитектуре античные формы колонн, нашли гладкие стержни колонн слишком голыми и поэтому обвивали их венком из цветов или даже заставляли колонну извиваться, поднимаясь вверх в форме спирали. Это, однако, недопустимо и противно истинному вкусу, так как колонна не должна выполнять никакой другой функции, кроме функции поддержания, и, выполняя это свое дело, она должна подниматься твердо, прямо и самостоятельно. Единственно, что наносили древние на стержень колонны, так это каннелюры, вследствие чего колонны, как говорит уже Витрувий, кажутся шире, чем в том случае, когда их оставляют совершенно гладкими. Такие каннелюры мы встречаем в большом масштабе.

Относительно более определенных различий дорийского, ионийского и коринфского ордеров колонн и стилей я приведу только следующие основные пункты.

(а) В первых конструкциях основным определением, дальше которого архитектура не идет, является *надежность* здания. Она поэтому еще не рискует вводить пропорции, создающие впечатление стройности, более смелой легкости, а довольствуется тяжеловесными формами. Так обстоит дело в стиле *дорийском*.

В нем еще сохраняет большое влияние материальное в своей грузной тяжести, и это проявляется особенно в пропорции между шириной и вышиной. Если здание поднимается легко и свободно, то кажется, что лежащая грузом тяжесть преодолена; если же, напротив, оно распространяется шире и ниже, то дает себя знать в качестве главного, как в дорийском стиле, прочность и солидность, находящиеся под господством тяжести.

Имея такой характер, дорийские колонны по сравнению с другими ордерами являются самыми широкими и низкими. Более древние не выходят за пределы вышины, в шесть раз превышающей размер нижнего диаметра, а часто они только в четыре раза больше по высоте, чем их диаметр, вследствие чего в своей тяжеловесности доставляют взору вид серьезной, простой, неприкрашенной мужественности, как ее нам являют храмы в Пестуме и Коринфе. Однако позднейшие дорийские колонны выводятся в вышину, равняющейся семикратному размеру диаметра, а относительно других зданий, чем храмы, Витрувий указывает, что высота колонн была еще больше на полдиаметра. Вообще же дорийский стиль тем и отличается, что находится еще ближе, чем другие стили, к первоначальной простоте деревянных построек, хотя в большей мере, чем стиль тосканский, готов применять убранства и украшения. Тем не менее колонны почти повсюду не имеют базисов, а стоят непосредственно на фундаменте, капитель же просто образуется лишь из подушки и плиты. Стержень то оставлялся гладким, то каннелировался двадцатью выемками, которые часто были в нижней трети плоскими, а в верхних выдалбливались (Гирт, «Строительное искусство согласно принципам древних», стр. 54). Что же касается расстояния между колоннами, то в более древних памятниках оно достигает двукратной толщины колонны и лишь в немногих сооружениях колеблется между двумя и двумя с половиной диаметрами.

Другое своеобразие дорийского стиля, приближающее его к типу деревянной постройки, состоит в триглифах и метопах. А именно, триглифы обозначают призматическими нарезками в фризе лежащие на архитраве концы кровельных балок, метопы же образуют заполнение пространственных промежутков между одной балкой и другой и в дорийском стиле еще сохраняют форму квадрата. Для украшения они часто покрывались рельефами, между тем как под триглифами на архитраве и выше на нижней поверхности капельника в качестве украшения служили шесть маленьких конических телец — капельки.

(β) Если уже дорийский стиль доходит до характера приятной прочности, то архитектура *ионийская* поднимается до типа стройности, грациозности и кокетливости, хотя еще и простой. Высота колонн колеблется между семикратным и десятикратным размером их нижнего диаметра и определяется, согласно предположению Витрувия, преимущественно в зависимости от вели-

чины промежутков между колоннами. При больших промежутках колонны кажутся стройнее и вследствие этого тоньше, при более же узких промежутках они кажутся толще и ниже; архитектор во избежание чрезмерной тонкости или тяжеловесности вынужден в первом случае уменьшить высоту, а во втором ее увеличить. Поэтому, если расстояния между колоннами больше трех диаметров, то высота колонн должна равняться только восьми диаметрам; эта высота должна быть, напротив, восьми с половиной диаметров при ширине промежутка от двух с четвертью до трех диаметров. Если же колонны отстоят друг от друга лишь на два диаметра, то высота увеличивается, равняясь девяти с половиной диаметрам, и доходит даже до десяти при самом коротком расстоянии в полтора диаметра. Однако эти последние случаи встречались, несомненно, очень редко, и, судя по памятникам архитектуры в ионийском стиле, до нас сохранившихся, древние мало пользовались в своих колоннах более высокими пропорциями.

Дальнейшие различия между ионийским и дорийским стилями следует видеть в том, что ионийские колонны не поднимаются своими стволами непосредственно из фундамента подобно дорическим, а ставятся на многорасчлененном базисе. Постепенно утончаясь, легко и стройно поднимались они вверх к капители, причем на стволе делались двадцать четыре каннелюры — глубоко выдолбленные и широкие выемки. Этим отличался в особенности ионийский храм в Эфесе от дорийского храма в Пестуме. Точно так же и ионийская капитель выигрывает в разнообразии и грации. Она имеет не только вырезанный завиток, валик и плиту, но справа и слева получает улиткообразный извив, а на боках подушкообразное украшение, по которому оно и носит название подушечной капители. Улиткообразные извивы у подушки обозначают конец колонны, которая, однако, могла бы подниматься еще выше, но, несмотря на эту возможность дальнейшего движения, здесь извивается в себе самой.

При этой приятной стройности и декоративности колонн ионийский стиль требует также антаблемента, несколько менее тяжеловесного; он старается и в этом отношении достигнуть большей грациозности. Точно так же этот стиль уже больше не свидетельствует подобно стилю дорийскому о происхождении от деревянной постройки и поэтому отбрасывает в своем гладком фризе триглифы и метопы. В качестве главных же украшений появляются, напротив, черепа жертвенных животных, украшенные гирляндами, а вместо висячих модильонов вводятся зубчики (Гирт, «История строительного искусства», I, стр. 254).

(γ) Наконец, что касается *коринфского* стиля, то он удерживает основу ионийского стиля, который теперь, сохраняя такую же стройность, поднимается до изысканного великолепия и развертывает до последних допустимых пределов богатство укра-

пений и отделки. Как бы довольный тем, что он получил от деревянного строения определенные, разнообразные части, этот стиль, не давая заметить их начального происхождения от деревянной стройки, подчеркивает их убранством и выражает в многообразных листелях и листеликах на карнизах и брусьях, в водостоках, на карнизах, в гуськах, многообразно расчлененных базисах и в более роскошных капителях большую заинтересованность в создании приятных различий.

Коринфская колонна, правда, не превосходит ионийскую по своей высоте, так как при одинаковом каннелировании ее высота обыкновенно равняется лишь восьмикратной или девятикратной толщине нижней части колонны, но благодаря более высокой капители она кажется стройнее и, главным образом, богаче. Ибо высота капители равняется одному и одной восьмой нижнего диаметра и имеет на всех четырех углах более стройные волюты, подушки отбрасываются, между тем как нижняя часть убрана аканфовыми листьями. Греки создали по этому поводу прелестную историю. Рассказывают, что одна очень красивая девочка умерла; кормилица уложила тогда все ее игрушки в корзинку, поставила ее на гроб там, где рос аканф. Листья вскоре обвились вокруг корзинки: отсюда возникла мысль сделать капитель колонны по этому образцу.

Из других отличий коринфского стиля от ионийского я только приведу изящно изгибающиеся дугой модильоны под капельниками, равно как и выступ капель, а также зубчики и кронштейны главного карниза.

(b) Как промежуточную форму между греческим и христианским зодчеством можно, *во-вторых*, рассматривать *римскую* архитектуру, поскольку в ней, главным образом, начинается применение *арок* и *сводов*.

Время, в которое впервые была изобретена конструкция арок, нельзя точно определить; однако нет, повидимому, сомнения, что египтяне, как далеко они не пошли в зодчестве, не знали дуги и завершения сводом; не знали этого также и вавилоняне, израильтяне и финикийцы. По крайней мере памятники египетской архитектуры лишь обнаруживают, что, когда приходилось поддерживать покрытия внутри здания, египтяне знали только одно — применять массивные колонны, на которых они затем клали горизонтально каменные плиты в качестве балок. Если же нужно было одеть сводом широкие входы или арки моста, то они знали лишь одно средство — ставить с обеих сторон по торчащему камню, на который в свою очередь клали более выдвинутый вперед камень. Поэтому каменные стены, по мере того как они поднимались, все больше и больше суживались, пока, наконец, оставалось только положить один камень, чтобы закрыть последнее отверстие. Там, где они не прибегали к этому способу с целью выйти из затруднения, они покрывали промежутки боль-

шими камнями, располагаемыми друг против друга подобно стропилам.

У греков мы, правда, находим памятники, в которых уже применялись конструкция арок, однако редко. Гирт, который написал самую значительную книгу об истории зодчества у античных народов, указывает, что среди этих памятников нет ни одного, относительно которого можно было бы с уверенностью предположить, что он построен до эпохи Перикла. А именно, в греческой архитектуре колонна и лежащий на ней горизонтально антаблемент являются самыми характерными и развитыми частями, так что здесь колонна мало употребляется помимо своего собственного значения поддерживания балок. Но арка, сгибающаяся дугой над двумя столбами или колоннами, и сводчатая форма указывают на дальнейший шаг в зодчестве, так как колонна уже начинает покидать свое прежнее назначение служить только опорой. Ибо форма дуги в своем подъеме, изгибе и спуске соотносится с таким центром, который не имеет ничего общего с колонной и ее функцией поддерживания. Различные части круга взаимно поддерживают, подпирают и продолжают друг друга, так что они нуждаются в помощи колонн в гораздо меньшей мере, чем пологая балка.

В римской архитектуре, как мы уже сказали, конструкции в форме арок и сводов весьма обычны; существуют даже остатки таких строений, которые мы должны были бы отнести уже к временам римских царей, если верить вполне позднейшим свидетельствам. Такого рода остатками являются катакомбы, клоаки, имевшие своды; их, однако, несомненно следует рассматривать как произведения позднейшей реставрации.

Наиболее всего вероятен тот взгляд, который приписывает изобретение свода Демокриту (Сенека, 90-е письмо), который и помимо этого много занимался математическими вопросами и считается изобретателем резьбы на камне.

Как одно из главнейших зданий римской архитектуры, в котором круговая форма является основным типом, следует рассматривать посвященный Юпитеру Мстителю Пантеон Агриппы. Как сообщают, кроме статуи Юпитера в нем еще в шести других нишах находились колоссальные изображения богов: статуи Марса, Венеры и обожествленного Юлия Цезаря, равно как и статуи трех других, которые нельзя с точностью определить. С каждой стороны этих ниш стояло по две коринфские колонны, а над целым изгибалось сводом величественное покрытие в форме полушария в качестве подражания небесному своду. Касательно техники следует заметить, что покрытие не было каменным. А именно, римляне при создании большинства своих сводов сначала изготовляли деревянную конструкцию в форме того свода, который они хотели сделать, а затем поливали ее смесью извести и пуццоланового известкового раствора, состоявшего

из известняка, легкого вида туфа и разбитых кусков кирпича. Когда смесь высыхала, целое образовывало *сплошную* массу, так что можно было убрать деревянную подставку; свод по причине легкости материала и прочности образовавшейся массы производил на стены лишь незначительное давление.

(с) Произведения римского зодчества, помимо этой новой арочной конструкции, имели вообще совершенно другие размеры и другой характер, чем греческие. Сооружения у греков, сохраняя полную целесообразность, отличались художественной завершенностью как в отношении благородства, простоты, так и в отношении легкой грациозности их украшений. Римляне, напротив, являются, правда, мастерами в применении механики, однако их сооружения характеризуются большей пышностью, парадностью и не так благородны и грациозны. Кроме того, в их архитектуре появляется многообразие целей, которого не знали греки. Ибо, как я уже вначале сказал, греки применяли великолепие и красоту искусства лишь в сооружениях, предназначенных для публичных целей, частные же их жилища ничем не выдавались. У римлян же не только увеличивается круг публичных сооружений, целесообразность конструкций которых сочеталась в театрах, амфитеатрах для борьбы гладиаторов и других увеселений с грациозной пышностью, но архитектура начинает играть также большую роль и в области частной жизни. В особенности после гражданских войн строились виллы, бани, галлерей, лестницы со всей роскошью, которую делала возможной величественная расточительность. Этим открылась новая область для зодчества, которое вовлекло в свой круг также и садовое искусство и преисполнилось остроумием и вкусом. Вилла Лукулла в этом отношении — блестящий образец.

Этот тип римской архитектуры в позднейшее время часто служил прообразом для итальянцев и французов. У нас долгое время следовали отчасти итальянцам и отчасти французам, пока, наконец, не обратились снова к грекам и стали брать образцом античность в ее более чистой форме.

Третья глава

РОМАНТИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА

Средневековая готическая архитектура, образующая здесь характерное сосредоточие собственно романтического начала, считалась в продолжение долгого времени и в особенности со времени, когда стал распространяться и преобладать французский художественный вкус, чем-то грубым и невежественным. В новейшее время она была снова реабилитирована; впервые стал ее защищать, главным образом, молодой Гёте, который исходил из воззрений на природу и искусство, находившихся

в антагонизме с французами и принципами их эстетики. Теперь все больше и больше стремятся ценить в этих величественных произведениях своеобразную их целесообразность со стороны потребностей христианского культа, равно как гармонию архитектурного оформления с внутренним духом христианства.

1. Общий характер

Что касается общего характера этих сооружений, среди которых мы должны в особенности выделить произведения архитектуры религиозной, то мы уже в введении видели, что здесь *соединяются самостоятельное и служебное* зодчества. Однако объединение не состоит тут в слиянии архитектурных форм восточной и греческой архитектуры, а его следует искать лишь в том, что тут, с одной стороны, еще больше чем в архитектуре греческого храма, основным типом является дом, создание *ограды*, между тем как, с другой стороны, голая *служебность* и целесообразность также *упраздняются*; дом высится независимо от них, *свободно, сам по себе*. Таким образом, эти дома божии и вообще здания действительно оказываются, как уже было сказано, безусловно целесообразными для культа и другого употребления, но их собственный характер заключается как раз в том, что они идут дальше всякой определенной цели и существуют как замкнутые внутри себя, для себя самих. Сооружение стоит здесь отрезанно, прочно и вечно. Поэтому характер целого уже не определяется никаким чисто рассудочным отношением. Внутренность здания не напоминает ящика, как это бывает в наших протестантских церквях, построенных лишь для того, чтобы быть наполненными людьми, и, словно стойла, ничего не имеющих, кроме церковных скамей. Здание снаружи поднимается вверх и высится свободно, так что целесообразность, в какой бы мере она ни имела, снова, однако, исчезает и оставляет целому вид самостоятельного существования. Такое здание ничем не наполняется целиком, все поглощается громадностью целого. Оно имеет и показывает определенную цель, но в своей грандиозности и возвышенном покое поднимается выше, к бесконечности, выходя за пределы исключительно целесообразного. Это возвышение над конечным и простой прочностью составляет *одну* характерную сторону. С другой стороны, как раз здесь получает полнейший простор величайшая *дифференциация*, разбросанность и многообразие, не заставляя, однако, целое распасться на отдельные частные черты и случайные подробности. Напротив, величественное искусство здесь всецело вбирает это разделенное, раздробленное обратно в отмеченную выше простоту. Именно субстанция целого разрознивает и разбивает себя на бесконечные деления мира индивидуальных многообразий, но она их обособляет просто, правильно расчленяет, симметрически распределяет, ставит их так, что

получается наиболее удовлетворительная евритмия, выраженная как в движении, так и в устойчивости. Не встречая противодействия, субстанция приводит эти раскинувшиеся вдоль и поперек пестрые подробности к наиболее уверенному в себе единству и самому ясному самодовлению.

2. Особенный архитектурный способ оформления

Переходя теперь к особым формам, в которых романтическая архитектура развивает свой специфический характер, мы здесь должны, как этот вопрос уже затронут раньше, говорить лишь о собственно готической архитектуре и, главным образом, о стиле зодчества христианских церквей в отличие от греческого храма.

(а) Здесь лежит в основании в качестве главной формы *совершенно замкнутый дом*.

(а) А именно, подобно тому как христианский дух концентрируется, уходя во внутреннюю жизнь, так и здание становится ограниченным внутри себя со всех сторон местом для собрания христианской общины верующих и для достижения ее внутренней собранности. Тут собранность души внутри себя замыкает себя пространственно. Но благоговейная молитва христианского сердца вместе с тем является столь же и ее возвышением над конечным, так что возвышение это определяет характер дома божия. Зодчество получает благодаря этому свое, независимое от голой целесообразности предназначение возвыситься в бесконечное, — значение, которое оно влечется выразить пространственными архитектурными формами. Впечатление, которое искусство теперь должно вызывать, представляет поэтому в отличие от радостной открытости греческих храмов, с одной стороны, впечатление покоя души, которая, будучи отрешена от внешней природы и от мирских дел вообще, концентрируется в себя, а с другой стороны, впечатление торжественной возвышенности, стремящейся выйти за пределы рассудочно ограниченного и поднимающейся над ним. Поэтому, если здания классической архитектуры в целом растягиваются вширь горизонтально, то противоположный романтический характерный признак христианских церквей состоит в том, что они вырастают из почвы и взвиваются ввысь.

(β) Далее, ввиду этой цели — забвения о внешней природе и о рассеивающих земных рвениях и интересах, забвения, которое должно быть вызвано пространственным отъединением, — открытые портики, колоннады и т. д., связывающие с миром, по необходимости становятся излишними; вместо этого они получают в совершенно измененном виде свое место внутри здания. Солнечный свет также не пропускается или лишь смутно мерцает сквозь расписные стекла окон, которые необходимы для полного отрешения от внешнего мира. То, что здесь потребно человеку,

дано не внешней природой, а миром, произведенным исключительно человеком и для него, для его молитвы и внутреннего делания.

(γ) В качестве основного типа, который дом божий принимает и в целом и в отношении его особых частей, мы можем признать то, что он свободно вздымается вверх и заканчивается *остриями*, образуемыми кривыми или прямыми линиями. В классической архитектуре, в которой составной формой являются колонны или столбы с положенными на них балками, главным оказывается прямоугольность и тем самым функция несения. Ибо перекладина, покоящаяся под прямым углом, определенно указывает, что она поддерживаема. И если сами балки в свою очередь поддерживают кровли, то все же поверхности последней наклоняются друг к другу под тупым углом. Здесь нельзя говорить о настоящем заострении и восхождении, а лишь о покое и несении. И точно так же дуга кружала свода, идущая непрерывной, равномерно изгибающейся линией от одной колонны к другой и описываемая из одного и того же центра, покоится на своих несущих подкладках. Но в архитектуре романтической поддерживание как таковое и, стало быть, прямоугольность не образуют уже более основную форму; напротив, они устраняются, вследствие того, что ограды внутри и вне здания сами по себе вздымаются и без твердого, нарочитого различия груза и опоры сходятся в один шпиг. Это преобладающее свободное стремление вверх и склонение друг к другу на вершине составляет то существенное определение, благодаря которому возникают отчасти остроугольные треугольники то с более широким, то с более узким основанием, отчасти же стрельчатые арки, которые разительнее всего выражают характер готической архитектуры.

(b) Внутреннее, молитвенное настроение и устремление ввысь, к богу, имеет в качестве культа разнообразные частные моменты и стороны, которые уже больше не могут совершаться вне храма, в открытых портиках или перед храмом, а осуществляются внутри дома божия. Поэтому, если в храмах классической архитектуры главным был внешний вид и благодаря колоннадам он более независим от конструкции внутренности храма, то, напротив, в романтической архитектуре внутренность здания не только обретает более существенную важность, так как целое должно быть лишь замыкающей оградой, но внутренность просвечивает также и через внешний облик и определяет его более специальные формы и членение.

Принимая это во внимание, мы в целях более тщательного рассмотрения вступим сначала во внутренность собора и уясним себе через нее его внешний вид.

(α) Я уже указал в качестве преимущественного назначения *внутренности* церкви ту черту, что она должна замыкать со всех сторон место для собрания и благоговейной молитвы верующих,

отчасти же ограждать их от непогоды, отчасти от тревожений внешнего мира. Внутреннее пространство становится поэтому полной оградой, между тем как греческие храмы помимо открытых галлерей и портиков часто имели также и открытые целлы.

Но так как христианская молитвенная настроенность является *возвышением* души над ограниченностью земного существования и примирением субъекта с богом, то это по существу означает опосредствование *различных* сторон в одно и то же, ставшее внутри себя конкретным, единство. Вместе с тем романтическая архитектура получает задачу строить так, чтобы содержание духа, в качестве ограды которого перед нами стоит здание, просвечивало через последнее и, насколько это архитектурно возможно, определило форму снаружи и изнутри. Из этой задачи вытекает следующее.

($\alpha\alpha$) Внутреннее пространство не должно быть абстрактно одинаковым, пустым пространством, не имеющим внутри себя никаких различий и их опосредствований, а нуждается в облике конкретном и потому также и различенном в отношении длины, ширины, вышины и формы этих измерений. Форма круга, квадрат, продолговатый четырехугольник с их одинаковостью замыкающих стен и их перекрытия не были бы тут подходящими. Движение, различение, опосредствование души в ее восхождении от земного к бесконечному, к потустороннему и высшему не было бы выражено архитектурно в этой пустой одинаковости четырехугольника.

($\beta\beta$) В связи с этим находится то обстоятельство, что в готической архитектуре *целесообразность* дома как в отношении замыкания боковыми стенами и крышей, так и в отношении колонн и балок становится чем-то побочным для *вида* целого и частей. Вследствие этого теряется, как уже было выше изложено, с одной стороны, строгое различие между тяжестью и опорой, а с другой — упраздняется теперь уже нецелесообразная форма прямоугольности. Тут происходит возвращение к форме, аналогичной той, которую мы встречаем в природе; это должна быть только форма свободно вздымающейся вверх, торжественной сосредоточенности и замыкания. Когда мы вступаем во внутренность средневекового собора, то он заставляет нас вспомнить не столько о крепости и механической целесообразности несущих стоек и лежащего на них свода, сколько о лесе, ряды деревьев которого склоняют свои ветви друг к другу, образуя своды и смыкаясь. Перекладина требует точки опоры и должна лежать горизонтально. В готическом же соборе стены возвышаются самостоятельно и свободно, точно так же как и столбы, которые затем наверху и расходятся в разных направлениях и встречаются как бы случайно. Назначение столбов — поддерживать свод, хотя последний в самом деле на них поκειται, все же не подчеркнуто нарочито, не отмечено особо. Мнится, будто они не несут свода, подобно

тому как на дереве ветви представляются не несомыми стволом, а по своей форме, в легком изгибе кажутся как бы продолжением ствола и вместе с ветвями других деревьев образуют навес из листьев. Собор и представляет собой такого рода свод, действующий на глубину души, возбуждающий трепет, призывающий нас к созерцанию; он таков, поскольку стены и лес столбов свободно сходятся в шпиле. Этим мы не хотим, однако, сказать, что готическая архитектура действительно взяла деревья и леса образцом для своих форм.

Если заострение вообще представляет собой в готике основную форму, то внутри церквей оно принимает более специальную форму *стрельчатой арки*. Вследствие этого *колонны* получают совершенно другое назначение и вид.

Чтобы быть полностью замкнутыми, громадные готические церкви нуждаются в крыше, которая при обширности здания тяжело давит и делает необходимой опору. Здесь, стало быть, колонны представляются совершенно уместными. Но так как устремленность вверх как раз превращает впечатление поддержания в видимость свободного восхождения, то здесь не могут встречаться колонны в смысле классической архитектуры. Они, напротив, становятся столбами, которые вместо поддержания перекладины поддерживают арки таким образом, что арки кажутся простым продолжением столбов и как бы случайно встречаются в шпиге. Можно, правда, представлять себе необходимое окончание двух отстоящих друг от друга столбов в шпиге примерно так, как двухскатная крыша может лежать на угловых столбах. Но в отношении боковых поверхностей, хотя они также водружены на столбах под совершенно тупым углом и наклонены друг к другу под острым углом, все же выступало бы в этом случае представление о тяжести, с одной стороны, и об опоре, с другой. Стрельчатая же арка, напротив, кажущаяся сначала восходящей от столба по прямой линии и лишь незаметно и медленно изгибающейся, чтобы наклониться к противостоящему столбу, впервые создает полное представление, как будто именно она только и является действительным продолжением самого столба, который соединяется с другим столбом, образуя вместе с ним свод. В противоположность колонне и балке столб и свод представляются одним и тем же образованием, хотя арки покоятся на оглавиях колонн, от которых они вздымаются вверх. Однако и оглавия, как, например, во многих нидерландских церквях, совершенно отсутствуют, так что благодаря этому указанное безраздельное единство делается четко зримым.

Далее, так как устремление вверх должно явиться основным характером, то высота столбов превосходит ширину их базисов настолько, что глазу уже невозможно вычислить их отпощение. Столбы становятся узкими, стройными и так высоко поднимаются вверх, что взор не в состоянии охватить сразу всю

форму, а начинает блуждать, взлетать вверх, пока не достигает успокоения в мягко наклоненном изгибе двух встречающихся арок, подобно тому как душа в своей благоговейной молитве поднимается беспокойно, с волнением от бренного мира и находит покой лишь в божестве.

Последнее различие между столбами и колоннами состоит в том, что собственно готические столбы, там, где они даны в своем специфическом характере, не остаются круглыми, внутренне неизменными, одним и тем же цилиндром, а уже в своем базисе составляют — они в этом более похожи на тростник — конволют, связку волокон, которая затем наверху, поднявшись высоко, расходится в разнообразных направлениях и образует множество продолжений, излучаясь во все стороны. И если уже в классической архитектуре колонна обнаруживает поступательное движение от неуклюжей, крепкой, простой к стройной и более декоративной, то сходное явление замечается также и в готическом столбе; в своем стройном вздымании он все больше и больше освобождается от функции несения и свободно, но сомкнутый наверху, воспаряет ввысь.

Та же форма столбов и стрельчатых арок повторяется в окнах и дверях. В особенности окна как нижние боковых проходов, так и в еще большей мере верхние среднего нефа и хоров колоссальны по своим размерам, дабы взор, останавливающийся на их внутренней части, не охватывал сразу также верхнюю часть и как по отношению к сводчатым формам был вынужден обратиться вверх. Это порождает беспокойство, связанное с взлетом, беспокойство, которое должно быть сообщено зрителю. Кроме того, оконные стекла, как уже было сказано, вследствие витража лишь наполовину прозрачны. Стекла частью расписаны изображениями происшествий из священной истории, частью же они лишь вообще цветные, чтобы распространять сумеречный свет и позволять свечам изливать яркий свет. Ибо здесь должен давать свет день иного мира, а не день мира природы.

(γγ) Что же касается, наконец, *членения целого* во внутренности готических церквей, то мы уже видели, что отдельные части должны быть разнообразными по своей вышине, ширине, длине. Прежде всего мы должны здесь рассмотреть отличие *хора, боковых частей поперечного корабля и длинного корабля* от окружающих их *боковых проходов*.

Эти последние с внешней стороны образуются замыкающими здание стенами, перед которыми выступают столбы и дуги, а с внутренней стороны — столбами и стрельчатыми арками, которые открыты в направлении нефа, так как они не имеют между собою стен. Они получают благодаря этому расположение, обратное расположению колоннад в греческих храмах, открытых по направлению во-вне, по направлению же во внутрь замкнутых, в то время как боковые ходы в готических церквях, наоборот,

оставляют открытыми свободные проходы между столбами по направлению к среднему нефу. Иногда по два таких боковых нефа стоят рядом, а Антверпенский собор, например, имеет их по три на каждой стороне среднего нефа.

Сам *главный корабль*, закрытый со всех сторон стенами, выситя над боковыми кораблями, причем отношение между его и их высотой не всегда одинаково; он выше их вдвое или несколько меньше. В стенах пробиты длинные, колоссальные окна, так что стены вследствие этого сами как бы становятся стройными устоями, которые повсюду расступаются, образуя стрельчатые арки и сводчатые изгибы. Существуют, однако, также церкви, в которых боковые корабли имеют одинаковую вышину с главным кораблем, как, например, в позднейших хорах нюрнбергской церкви Зебальда, что придает целому характер великолепной, свободной, открытой стройности и изящества. Так, целое подразделено и расчленено рядами устоев, которые, как лес, сходятся наверху взлетающими ветвями. В *числе* этих устоев и вообще в числовых соотношениях многие находили глубокий *мистический* смысл. Бесспорно, что в эпоху прекраснейшего расцвета готического зодчества, в пору, например, постройки Кельнского собора, придавалось большое значение такого рода числовым символам, так как смутное, еще не достигшее полной ясности предчувствие разумного легко склоняется к таким внешним аналогиям. Однако художественные произведения архитектуры не приобретают посредством такой всегда более или менее произвольной игры в маловажную символику ни более глубокого значения, ни более высокой красоты, так как их собственный смысл и дух всегда выражаются в совершенно других формах и образованиях, чем в мистическом значении различий чисел. Нужно поэтому очень остерегаться, как бы не зайти слишком далеко в поисках таких значений, ибо желание быть слишком основательным и все толковать в более глубоком смысле приводит к такому же крохоборству и неосновательности, как и слепая ученость, которая проходит мимо даже ясно высказанной и представленной глубины, ее не постигая.

Наконец, касательно более точного различия между *хорами* и главным кораблем я скажу лишь следующее. Главный алтарь, это собственное сосредоточие богослужения, поднимается в клиресе и освящает его как место, назначенное для духовенства, в противоположность собранию верующих, которое помещается в главном корабле, где находится также и амвон для проповеди. К хорам ведут ступени то более, то менее высоко, так что вся эта часть и то, что в ней происходит, видимы со всех сторон храма. В отношении убранства хоры являются более украшенными и, тем не менее, в отличие от более длинного корабля даже при одинаковой вышине их сводов — более строгими, торжественными, возвышенными. Главное же, однако, заключается в том, что

все здание здесь находит последнее завершение благодаря более часто поставленным, сближенным, столбам, в силу чего ширина все больше и больше исчезает, и все кажется поднимающимся спокойно ввысь, между тем как боковая часть поперечного корабля и средний корабль посредством дверей для входа и выхода еще оставляют свободную связь с внешним миром.— По сторонам света хоры обращены на восток, главный корабль — на запад, боковые части поперечного корабля — на север и юг. Существуют, однако, также церкви с двойными хорами, где в таком случае утром и вечером находится хор, а главные двери помещены в боковых частях поперечного корабля. Колодезь из камня, где происходит освящение человека для *вступления* в общину, расположен на паперти у главного *входа* в церковь. Наконец, для большего сосредоточения духа верующих вокруг всего здания, главным образом вокруг хоров и главного корабля, помещаются еще меньшие часовни, каждая сама по себе образующие как бы новую церковь.

Это — все, что мы хотели сказать относительно членения целого.

В таком соборе имеется достаточно места для целого народа. Ибо здесь масса верующих города и его окрестностей должна собраться не вокруг здания, а внутри него. Таким образом, здесь сходятся все те многообразные интересы жизни, которые хоть каким-нибудь образом соприкасаются с религией. Нет прочно установленных отделений в виде поставленных рядами скамей, разделяющих и суживающих обширное пространство, а каждый приходит и уходит беспрепятственно, берет себе стул для пользования им в данный момент, преклоняет колени, молится и потом уходит. Если это не час главной мессы, то самые разнообразные вещи совершаются беспрепятственно в одно и то же время. Здесь произносится проповедь, там приносят больного, тут, посередине, движется медленно процессия. В одном месте происходит крещение, в другом несут через церковь покойника, еще в другом месте священник читает мессу или благословляет парочку на брак; повсюду, там и сям, народ стоит на коленях перед алтарями и образами святых. Все эти многообразные деяния совершаются в стенах одного и того же здания. Но все эти различные, все эти не связанные друг с другом отдельные действия исчезают в своей непрерывной смене, теряются в обширном и огромном здании. Ничто не заполняет целого, все быстро проходит мимо, индивидуумы с их делами теряются и распыляются, как точки, в этой грандиозности. Совершающееся в данный момент становится зримым только в своей мимолетности, а над всем этим высятся гигантские, бесконечные пространства в их твердых, всегда одинаковых форме и конструкции.

Таковы главные черты внутренности готического храма. Мы должны тут искать не целесообразности как таковой, а целесо-

образности для субъективного благоговения души в ее углублении в самое внутреннее, самое интимное и в ее возвышении над всем единичным и конечным. Таким образом, эти сооружения отделены внутри от природы закрытыми со всех сторон пространствами, мрачны; вместе с тем в малейших подробностях они выполнены как возвышенные и безмерно стремящиеся ввысь.

(β) Обратясь теперь к рассмотрению *наружной* части, мы должны напомнить — это уже выше было сказано, — что в отличие от греческого храма в готической архитектуре внешний вид, убранство и расположение стен и т. д. определены изнутри, так как наружное должно выступать лишь как замыкание внутреннего.

В этой связи следует подчеркнуть следующие пункты.

(αα) *Во-первых*, уже вся наружная крестообразная форма в ее очерке дает возможность узнать одинаковую конструкцию внутренности, так как она пересекает хоры и корабль приделами и, кроме того, ясно указывает также и различную высоту боковых ходов и главного корабля.

Затем, если говорить о деталях, *главный фасад* как наружная сторона среднего корабля и боковых ходов соответствует конструкции внутренности в *порталах*. Ведущие в корабль более высокие главные врата находятся между меньшими входами в боковые корабли и, суживаясь в перспективе, указывают на то, что наружное должно сходиться, суживаться, исчезнуть, чтобы образовать вход. Внутренность есть уже видимый задний план, в который углубляясь переходит наружная сторона, подобно тому как душа, вступая в самое себя, должна углубиться как внутренняя жизнь. Затем над боковыми дверями возвышаются, также в непосредственной связи с внутренностью, колоссальные окна, подобно тому как порталы вознесены наверх, становясь там стрельчатыми арками; последние обычно применяются как специальная форма для внутреннего свода. Между ними над главным порталом открывается большой круг, роза — форма, которая равным образом является совершенно своеобразной принадлежностью этого архитектурного стиля и лишь для него подходяща. Там, где такие розы отсутствуют, они заменяются еще более колоссальным окном со стрельчатой аркой. Сходное членение имеют фасады боковых частей поперечного корабля, между тем как стены главного корабля, хоров, боковых ходов в окнах и их формах, равно как и в лежащих между ними крепких стенах, вполне следуют внутреннему облику и проявляют его снаружи.

(ββ) Но, *во-вторых*, наружная часть в этой своей тесной связанности с формой и подразделением внутренности начинает также делаться самостоятельной, так как должна выполнить своеобразные задачи. Тут мы можем упомянуть о *контрфорсах*. Они заступают место множества устоев во внутренности церкви

и необходимы как укрепляющие точки опоры для вздымания и прочности целого. Вместе с тем они в своем расстоянии друг от друга, числе и т. д. опять-таки делают ясным снаружи подразделение внутренних рядов устоев, хотя и не отображают собственный вид внутренних столбов, а уменьшаются уступами, чем выше поднимаются.

(γγ) Но так как, *в-третьих*, лишь внутренность церкви должна быть всецелым замыканием, то в облике наружной части этот характер теряется и полностью уступает место единственному типу вздымания вверх. Вследствие этого наружная часть получает также и независимую от внутренности форму, проявляющуюся, главным образом, в зубчатом подъеме со всех сторон и окончании шпицами, высящимися один над другим.

Этот характер устремления ввысь являют высоко вздымающиеся треугольники, независимо от стрелчатых арок поднимающиеся над порталами, преимущественно над главным фасадом, а также над колоссальными окнами среднего корабля и хоров. Равным образом этот характер сказывается в узко заостряющейся форме кровли, фронтоном которой выступает наружу, по преимуществу, в фасадах боковых частей поперечного корабля. А затем контрфорсы, всюду заканчивающиеся остроконечными башенками; в силу этого, подобно тому как внутри ряды устоев образуют лес стволов, ветвей и вышуклостей (*Wölbungen*), так и здесь контрфорсы поднимают снаружи ввысь лес шпицев.

Но наиболее самостоятельно поднимаются в качестве таких высочайших вершин *башни*. А именно, в них как бы концентрируется вся масса здания, чтобы в своих главных башнях безгранично взвиться вверх на неизмеримую для глаз высоту, не теряя от этого вместе с тем своего характера спокойствия и прочности. Такие башни расположены либо на главном фасаде над двумя боковыми ходами, между тем как третья, более массивная главная башня поднимается оттуда, где сходится свод боковой части поперечного корабля, хоров и нефа; бывает и так, что одна единственная башня составляет главный фасад и высится над всей шириной среднего корабля. Таково, по крайней мере, наиболее часто встречающееся расположение башен. В культовом отношении башни являются помещениями для колоколов, поскольку колокольный звон представляет собой своеобразную принадлежность христианского богослужения. Это простое неопределенное звучание являет торжественное возбуждение души как таковой, но прежде всего звон еще представляет извне идущее приготовление к богослужению. Напротив, расчлененное звучание, в котором выражается определенное содержание чувств и представлений, — это пение, раздающееся лишь внутри церкви. Нерасчлененный же звон может находить себе место лишь снаружи здания; он звучит сверху с башен, ибо он должен как бы из чистой высоты разливаться широко по земле.

(с) *В-третьих*, что касается способа убранства, то я уже с самого начала указал его главные черты.

(а) *Первый* пункт, о котором следовало бы сказать особо, касается важности вообще украшений для готической архитектуры. Классическая архитектура в целом придерживается мудрой меры в украшении своих зданий. Но так как готической архитектуре, главным образом, важно, чтобы массы, которые она располагает, казались больше и в особенности выше, чем они есть на самом деле, то она не удовлетворяется простыми плоскостями, постоянно всюду делит их, и притом на формы, которые в свою очередь обозначают стремление ввысь. Устои, стрельчатые арки, выступающие над ними остроугольные треугольники появляются, например, также и в орнаментации. Таким путем простое единство крупных масс рассеивается и разрабатывается до последней конечной черты, до последней частности, целое же внутри самого себя носит характер ярчайшей противоположности. С одной стороны, глаз видит необычайно легко охватываемые им основные линии, выступающие перед ним хотя и в гигантских размерах, но в ясном членении, а с другой стороны, необозримую полноту и многообразие украшений, так что наиболее всеобщему и простому противостоят пестрейшие частности; так душа в противоположность христианской благоговейной молитвенности углубляется также в конечные интересы и вживается даже в мелкое и мелочное. Эта раздвоенность должна побуждать к размышлению, это архитектурное устремление ввысь приглашает душу к тому, чтобы возвыситься над земным. Ибо в этом способе убранства главное заключается в том, чтобы не разрушать или затушевывать множеством и чередованием украшений основные линии, а позволять им полностью пробиваться через это многообразие, как то существенное, в котором все дело. Лишь в таком случае здания, в особенности готические, сохраняют торжественность своей грандиозной строгости. Подобно тому как религиозная благоговейность должна проходить красной нитью через все частные душевные переживания, жизненные отношения всех индивидуумов и неизгладимо начертать в сердцах людей всеобщие неизменные представления, так и простые основные архитектурные типы должны снова вбирать самые разнообразные деления, перерывы, орнаментацию в указанные основные линии и заставлять их исчезнуть перед последними.

(β) *Вторая* сторона в украшениях равным образом находится в связи с романтической формой искусства вообще. Романтическое имеет, с одной стороны, своим принципом внутреннюю жизнь, возвращение идеализированного внутрь себя, а с другой стороны, внутреннее должно отражаться во внешнем и из последнего уходить обратно в себя. В архитектуре чувственная, материально пространственная масса является тем внешним, в котором делают предметом созерцания, насколько это возмож-

но, самое сокровенное. При таком материале воплощения остается только одно — не давать материальному, наиболее массивному иметь значимость в своей материальности, а повсюду прерывать, раздроблять его, лишать видимости непосредственной спаянности и самостоятельности. В этом отношении украшения, в особенности на наружной стороне, которая не должна указывать замыкания как такового, получают характер повсюду прерванного или вплетенного на поверхностях. Нет другой такой архитектуры, которая при столь огромных тяжелых каменных массах и их прочной слаженности все же сохраняла бы так полно тип легкости и грациозности.

(γ) Что же касается, *в-третьих*, способа оформления украшений, то об этом мы должны только заметить, что, кроме стрельчатых арок, устоев и кругов, формы опять-таки напоминают об органических формах в собственном смысле. Уже выдалбливание и разработка их из массы свидетельствуют об этом. Но среди этих украшений, кроме того, определенно встречаются листья, розетки, а в арабескообразных переплетениях отчасти действительные и отчасти фантастически составленные фигуры животных и людей. Романтическая фантазия обнаруживает этим обстоятельством также и в архитектуре свое богатство в изобретениях и странных сочетаниях разнородных элементов, хотя, с другой стороны, наблюдалось и в украшениях, как, например, в стрельчатых арках окон, по крайней мере в эпоху чистейшего готического зодчества, постоянное возвращение одних и тех же простых форм.

3. Различные стили романтической архитектуры

Последний пункт, о котором я хочу еще сказать несколько слов, касается главных форм, в которые облекалась в своем развитии романтическая архитектура в различные эпохи ее существования, хотя тут отнюдь не может быть и речи об истории этой отрасли искусства.

(а) От готической архитектуры, как я ее только что описал, нужно непременно отличать так называемую *предготическую* архитектуру, развившуюся из римской. Древнейшая форма христианских церквей, возникнув из императорских публичных зданий, имеет вид *базилики*; это большие продолговатые залы с деревянными фермами, как их разрешил христианам строить Константин. В таких залах стояла трибуна, на которую входил священник во время богослужебных собраний, чтобы оттуда петь молитвы, произносить проповедь или читать вслух священные тексты; в силу чего, может быть, впоследствии возникла мысль об устройстве хора. Таким же образом христианская архитектура, в особенности в Западно-римской империи, заимствовала также и другие свои формы, как, например, употребление колонн

с круглыми арками, ротонды и весь способ убранства, от архитектуры классической; кажется, что и в Восточно-римской империи оставались верными этому стилю до времени Юстиниана. Даже постройки остготов и лангобардов в Италии в существенных чертах удержали этот римский основной характер.—Позднейшая же архитектура Византийской империи подвергается многим изменениям. Центр образует ротонда на четырех больших устоях, к которой затем присоединяются разного рода постройки для особых целей греческого богослужения, отличного от римского. Но не надо смешивать с этой подлинной архитектурой Византийской империи ту архитектуру, которую называют византийской в общем смысле и которая была обычной в Италии, Франции, Англии, Германии и т. д. приблизительно до конца XII века.

(b) Затем, в XIII веке, развилась готическая архитектура в той своеобразной форме, основные признаки которой я более подробно указал выше. В наше время оспаривали, будто она является созданием готов, и ее стали называть *немецкой* или *германской*. Мы можем, однако, сохранить более привычное старое название. И в самом деле, мы находим в Испании весьма древние следы этого стиля, указывающие на связь с историческими обстоятельствами, так как готские короли, оттесненные в Астурийские и Галисийские горы, сохранили там свою независимость. Хотя этот факт делает, повидимому, вероятным существование более близкого родства между готической и *арабской* архитектурой, их, однако, надо по существу различать. Ибо характерной чертой арабского зодчества в средние века является не стрельчатая арка, а так называемая *форма подковы*; кроме того, здания, предназначенные для совершенно другого богослужения, являют восточную пышность и величественность, украшения, похожие на растения, и другие декоративные черты, в которых внешним образом смешаны черты римские и средневековые.

(c) Параллельно с этим развитием религиозной архитектуры развивается также и *архитектура гражданская*, которая, исходя из своей точки зрения, повторяет и видоизменяет характер церковных зданий. Но в гражданской архитектуре искусству предоставлено еще меньше простора, так как здесь более ограниченные цели и разнообразные потребности требуют более строгого удовлетворения и оставляют для красоты лишь просто декоративную роль. Помимо общей евритмии форм и пропорций, искусство имеет здесь возможность проявиться, главным образом, лишь в убранстве фасадов, лестниц, окон, дверей, фронтона, башен и др., проявиться, однако, так, что целесообразность остается подлинно определяющим и господствующим мотивом. В средние века в качестве основного типа выдвигаются преимущественно жилища, укрепленные *наподобие замка*. Здания этого типа встречаются как на отдельных склонах и вершинах гор, так и в городах,

где, как, например, в Италии, каждый дворец, каждый особняк принимает форму маленькой крепости или замка. Стена, ворота, башни, мосты и т. п. вызваны здесь потребностью, а искусство заботилось об их убранстве и придании им красивого вида. Прочность, обеспечение от опасности при наличии грандиозного великолепия, живой индивидуальности отдельных форм и их связи составляют тут существенное определение. Более подробное их разъяснение завело бы нас, однако, здесь слишком далеко. —

Наконец, в виде приложения мы еще можем вкратце упомянуть об искусстве *садоводства*, которое не только с самого начала совершенно вновь создает для духа окружение как вторую внешнюю природу, но и вовлекает в круг своих преобразований ландшафтную сторону самой природы и трактует ее архитектурно как окружение зданий. В качестве известного примера я могу здесь ограничиться лишь ссылкой на в высшей степени великолепную террасу Сансуси.

В отношении искусства *расположения садов* как такового мы должны непременно различать *живописную* его сторону от архитектурной. Сад, похожий на *парк*, собственно говоря, не архитектурен, это не стройка, где употребляются свободные предметы природы. Это лишь живописание, оставляющее предметы в их природном виде и стремящееся копировать великую свободную природу, так как сменяющиеся намеки на все то, что нас радует в ландшафте, — на скалы с их огромными дикими глыбами, на долины, леса, луга, мураву, на змеящиеся ручейки, широкие реки с их живописными берегами, тихие озера, окруженные деревьями, шумящие водопады и т. п. — здесь сжато в тесном пространстве, чтобы выступать единым целым. Действуя таким образом, уже садовое искусство китайцев создает целые ландшафты с озерами и островами, реками, скалами, с широкими перспективами и т. д.

В такого рода парке, в особенности новейшего времени, *все*, с одной стороны, должно сохранить свободу самой природы, а с другой стороны, должно, однако, быть искусственно обработано и сделано художественным произведением; кроме того, оно обусловлено характером данной местности, вследствие чего получается разлад, не находящий полного разрешения. Тут мы должны сказать, что по большей части нет ничего противнее, чем явственная повсюду намеренная предненамеренность, искусственная безыскусственность. Помимо того, в такой местности, которая уже не есть природа как таковая, а природа, преобразованная человеком для удовлетворения его потребностей в созданном им самим окружении, теряется собственный характер сада, поскольку сад предназначен для гулянья, бесед. Напротив, большой парк, в особенности если он напичкан китайскими храмиками, турецкими мечетями, швейцарскими мостиками, эрмитажами и бог знает какой еще экзотикой, уже сам по

себе изъявляет притязание, чтобы мы его осматривали; он должен сам по себе чем-то быть и что-то означать. Однако это влечение, тотчас же удовлетворяясь, скоро исчезает; нельзя дважды смотреть на такого рода экзотику, ибо эти прикрасы не представляют взору ничего бесконечного, никакой сущей в себе, самоценной души; кроме того, во время беседы при прогулке они лишь вызывают скуку и утомление.

Сад как таковой должен быть только радующей взор обстановкой, только обстановкой, не притязающей на самостоятельное значение; он не должен отвлекать человека от человеческого, от его интимного мира. Здесь уместна архитектура с ее рассудочными линиями, с ее порядком, правильностью, симметрией; она располагает самые предметы природы архитектурно. Садовое искусство монголов по ту сторону Великой стены, в Тибете, парадизы Персии уже в большей мере следуют этому типу. Это — не английские парки, а залы с цветами, колодцами, фонтанами, дворами, дворцами для пребывания на лоне природы; они устроены великолепно, грандиозно, роскошно ради удовлетворения потребностей человека и доставления ему удобств. Но больше всего проведен архитектурный принцип во французском садовом искусстве, которое обычно недалеко от больших дворцов насаждает деревья в строгом порядке, образуя большие аллеи, подрезывает их, создает из них прямые стены живой изгороди; таким образом, оно преобразует самую природу в обширное жилище под открытым небом.

ВТОРОЙ ОТДЕЛ

СКУЛЬПТУРА

ВВЕДЕНИЕ

Против неорганической природы духа, как она приобретает художественный облик через архитектуру, выступает само духовное, так что теперь художественное произведение получает своим содержанием духовное и его изображает. Необходимость этого дальнейшего шага мы уже видели выше. Она заключается в понятии духа, который различает себя на свое субъективное для-себя-бытие и на свою объективность как таковую. Правда, благодаря архитектурной трактовке внешнее озаряется внутренним; однако оно не в состоянии пронизать объективное насквозь и сделать его всецело адекватным проявлением духа, в котором дает выступать лишь ему самому. Поэтому искусство, удаляясь из неорганического, которое зодчество, со своей связанностью законами тяжести, старается сделать возможно более близким выражением духа, уходит во внутреннее; последнее теперь выступает само по себе в своей более высокой истине, не будучи смешано с неорганическим. На этом-то пути возвращения духа из массивного и материального в себя мы и встречаем *скульптуру*.

Первая ступень в этой новой области, однако, еще не представляет собою возвращения духа в свою *внутреннюю* субъективность как таковую, так что изображение внутренней жизни понадобилось бы только в *идеализированном* способе проявления. На этой ступени дух охватывает себя вначале лишь постольку, поскольку он выражает себя в *телесном* и имеет в нем свое однородное ему существование. Искусство, берущее своим содержанием эту ступень духовности, призвано поэтому оформить духовную индивидуальность как явление в материальном и притом в непосредственном материальном, материальном в собственном смысле. Ибо и речь, язык, также представляет собою самообнаружение духа во внешности, но в такой объективности, которая, вместо того чтобы обладать значимостью в качестве непосредственного конкретного материального, становится сообщением духа лишь как звук, как движение, сотрясение целого тела и абстрактной стихии в воздухе. Непосредственная же телесность — это, напротив, пространственная материальность, например, камень, дерево, металл, глина в полной трехмерной

пространственности. Соответственный уже духу облик есть, как мы видели, его собственное тело, через которое скульптура делает духовное действительным в пространственной целостности.

Взятая с этой стороны, скульптура еще находится на одной ступени с зодчеством, поскольку она оформляет чувственное как таковое, материальное по его *материальной*, пространственной форме. Но она равным образом и отличается от архитектуры тем, что скульптура не преобразует неорганическое как иное духа в сделанное последним целесообразное окружение, формы которого имеют свою цель вне себя, а инкрустирует самое духовное, эту целесообразность для себя и самостоятельность в принадлежащий духу и его индивидуальности согласно понятию телесный облик и ставит перед созерцанием нераздельно то и другое — дух и тело — как одно и то же целое. Поэтому облик, создаваемый скульптурой, освобождается от назначения произведения архитектуры служить духу чисто внешней природой и окружением и наличествует ради самого себя. Но, несмотря на это отделение, образ, созданный скульптурой, все же остается в существенной связи со своим окружением. Статую или группу (в еще большей мере это относится к рельефу) нельзя сделать, не принимая в соображение того места, где будет стоять художественное произведение. Нельзя сначала закончить скульптурное произведение и затем думать, где его поместить; уже в то время, когда художник его замыслил, оно должно находиться в связи с определенной частью внешнего мира и ее пространственной формой и местоположением. Взятая в этом аспекте, скульптура сохраняет длительное отношение в особенности с архитектурно оформленными пространствами, ибо ближайшая цель статуй состоит в том, чтобы они в качестве храмовых образов были поставлены внутри целлы; так и живопись со своей стороны доставляет для христианских церквей помещаемые на алтарях образа; готическая архитектура показывает такую же связь между скульптурными произведениями и их местом. Однако храмы и церкви не являются единственным местом для статуй, групп статуй и рельефов. Залы, лестницы, сады, площади, ворота, отдельные колонны, своды храма, триумфальные арки и т. д. также оживляются и как бы населяются произведениями скульптуры; даже независимо от такого дальнейшего окружения каждая статуя требует, чтобы ее местом и почвой был собственный постамент. Этими словами мы достаточно осветили вопрос о связи и различии между скульптурой и архитектурой.

Сравнивая, далее, скульптуру с остальными искусствами, приходится принимать во внимание в особенности *поэзию* и *живопись*. Как отдельные статуи, так и их группы дают нам духовный облик в полной телесности человека как он есть. Поэтому кажется, что скульптура обладает таким способом изображения духовного,

который наиболее верен природе, живопись же и поэзия, напротив, неестественны, так как живопись, вместо того чтобы пользоваться всем чувственным пространством, которое действительно занимают человеческая фигура и прочие предметы природы, пользуется лишь плоскостью, речь же еще менее выражает телесное; она в состоянии посредством звука лишь сообщать представления об этом телесном.

Однако дело обстоит как раз обратно. Если кажется, что скульптурное изображение имеет за собой преимущество естественности, то ведь эта изображенная посредством тяжелой материи телесная внешность и естественность как раз не представляют собой природы духа как духа. Собственным существованием духа как такового служит, напротив, проявление в речах, деяниях, поступках, разворачивающих перед нами его внутреннюю жизнь и показывающих его таким, каков он есть.

В этом отношении скульптура должна отступить на задний план, главным образом, перед *поэзией*. В изобразительном искусстве, правда, преобладает та пластическая ясность, с которой телесное стоит перед нашими взорами, но и поэзия может описать внешнюю фигуру человека, его волосы, лоб, щеки, рост, одежду, позу и т. д. Она это делает, разумеется, не с точностью и определенностью скульптуры, однако то, чего ей тут недостает, дополняется фантазией. Кроме того, она для простого представления не нуждается в такой твердой и разработанной определенности и показывает нам человека, главным образом, *действующим*, совершающим поступки, со всеми его мотивами, перипетиями его судьбы, обстоятельств, со всеми его чувствами, речами, со всем тем, что раскрывает его внутренние переживания, и со всеми внешними событиями. Этого скульптура не в состоянии достигнуть либо вовсе, либо лишь весьма несовершенно, так как она не может ни изобразить субъективные внутренние переживания в их частной интимности и страстности, ни представить подобно поэзии ряд обнаружений, а может нам показать лишь общие черты данной индивидуальности, поскольку их выражает тело; она являет только то, что происходит в данный момент, вне временной последовательности, притом неподвижно, без живого, двигающегося вперед действия.

Она уступает в этом отношении также и *живописи*. Ибо выражение духа получает в живописи благодаря даваемому ею цвету лица и его светотени куда более определенную правильность и жизненность и не только в природном смысле, в смысле вообще материальной точности, но и, главным образом, в смысле выявления лицом характера и страстей. Ввиду этого может сначала показаться, что скульптура, дабы стать более совершенной, нуждается лишь в том, чтобы соединить со своей полнотой пространственных измерений еще и прочие преимущества живописи. В таком случае принятое решение отказаться от окрашивания

скульптурных произведений, ограничиться лишь одной стороной действительности, материальной *формой*, и отвлечься от другой, продиктовано либо произволом, либо скудостью средств, неумением; подобно этому силуэт или гравюра есть нечто такое, к чему прибегают лишь по нужде. Однако о таком произволе нельзя говорить, когда дело касается истинного искусства. Облик, будучи предметом скульптуры, в самом деле является лишь *абстрактной стороной* конкретного человеческого тела; его формы не имеют того разнообразия частных черт, которое сообщается цветом и движением. Но это — не случайный недостаток, а узаконенное самим понятием искусства ограничение материального и способа изображения. Ибо искусство есть продукт духа и притом более высокого, мыслящего духа; такого рода произведение ставит себе предметом некоторое определенное содержание и поэтому требует способа художественного осуществления, абстрагирующегося от других сторон. С искусством здесь дело обстоит так, как с различными науками, из которых геометрия имеет своим предметом только пространство, наука права — только право, философия — только раскрытие вечной идеи, ее существование и для-себя-бытие в вещах. Эти предметы соответственно их разнообразию также и развиваются этими науками по-разному, причем ни одна из названных наук не дает полного представления о том, что называют конкретным, действительным существованием в смысле обыденного сознания.

Искусство как оформляющее творчество, возникающее из духа, движется шаг за шагом и разделяет то, что разделено в понятии, в природе самого дела, хотя и не в существовании. Такую ступень она поэтому фиксирует отдельно, чтобы ее разработать согласно ее определенному своеобразию. Так, в пространственно материальном, составляющем элемент изобразительного искусства, следует различать в понятии и отделять друг от друга телесность как пространственную целокупность и абстрактную ее форму, *облик* тела как таковой и более определенное живое дифференцирование последнего в отношении разнообразия *окраски*. Искусство скульптуры останавливается в отношении человеческого облика на указанной первой ступени, оно как бы трактует последний как некоторое стереометрическое тело исключительно со стороны той его формы, которой он обладает в пространственных измерениях. Правда, художественное произведение, являющее себя в элементе чувственного, должно обладать бытием для другого, вместе с чем сразу же начинается дифференциация. Первое искусство, однако, начинающее иметь дело с телесной формой человека как выражением духа, идет в этом бытии для другого лишь до первого способа природного бытия, который сам еще всеобщ — исключительно лишь до *зримости* и существования в свете вообще, не вводя в изображение вместе с ним его соотношения с темнотой, где зримое материально дифференци-

руется внутри себя и становится цветом. На этой-то стадии останавливается, сообразно необходимому ходу движения искусства, скульптура. Ибо искусство изобразительное, которое не может подобно поэзии сочетать целокупность являющегося в единый одинаковый элемент представления, вынуждено позволять этой целокупности распадаться.

В силу этого мы получаем, с одной стороны, *объективность*, которая, поскольку она не есть собственный облик духа, противостоит последнему как неорганическая природа. Это объективное превращается архитектурой в только памекающий символ, который имеет свое духовное значение не внутри себя самого. Противоположную крайность объективности как таковой образует *субъективность*, душа, чувство, субъективность во всей дифференциации всех ее волнений, настроений, страстей, внутренних и внешних движений и деяний. Посередине между этими двумя крайностями мы встречаем хотя и определенную, но еще не углубленную до интимности *субъективности* душевной жизни духовную индивидуальность, в которой вместо субъективной единичности еще преобладает *субстанциальная* всеобщность духа, его целей и черт характера. Она в своей всеобщности еще не вполне ушла обратно в себя как лишь духовная монада, ибо в качестве такой середины всеобщность духа еще происходит из объективного, из неорганической природы; таким образом, она сама имеет в себе телесность как таковую в качестве собственного наличного бытия духа в его столь же ему принадлежащем, сколь его проявляющем теле. В этой внешности, которая теперь уже не остается для внутреннего только чем-то ему противостоящим, должна быть изображена духовная индивидуальность, но не как живая, т. е. это не телесность, постоянно приводимая обратно к точке единства духовной единичности, а как внешне представленная и изображенная форма; в последнюю дух хотя и излит, однако не проявляется в своем возвращении в себя из этой внеположности как внутреннее.

Этим определяются уже отмеченные выше черты: скульптура, вместо того чтобы пользоваться для своего выражения символическими способами явления, *указывающими* духовность лишь намеком, берет человеческий облик, который есть *действительное* существование духа. Но вместе с тем она как изображение нечувствующей субъективности и недифференцированной внутри себя души довольствуется *обликом как таковым*, в который расползается точка субъективности. Это и есть основание того, что скульптура не представляет, с одной стороны, дух в действии, в ряде движений, имеющих и осуществляющих некую цель, а также не в предприятиях и деяниях, из которых выявляется характер. Скульптура изображает его так, что он как бы остается объективным; поэтому она представляет его преимущественно в покоящемся облике, в котором движение и группировка есть

только первое и легкое начало действия, а не полное изображение субъективности, вовлеченной во все конфликты внутренней и внешней борьбы или пестро переплетающейся с внешней средой. Но, как мы позднее обоснуем еще подробнее, скульптурному образу поэтому также недостает являющей точки субъективности, концентрированного выражения души как души, взора глаз, так как скульптура ставит перед созерцанием дух, погруженный в телесность; он должен оказаться зримым во *всем* образе. С другой стороны, еще не расчлененная внутри себя разнообразно и обособленная индивидуальность в качестве предмета скульптуры еще не нуждается для своего способа явления в живописном чаровании красок. Последние тонкостью и множеством своих нюансов способны сделать зримым и всю полноту частных черт характера и все выступление наружу духа как внутренней жизни, равно как и способны явить через взор, выражающий душу, полное объединение души внутри себя. Скульптура не должна вводить в свое произведение тот материал, в котором она согласно этой стадии искусства не нуждается. Она поэтому пользуется лишь пространственными формами человеческого образа, а не живописной окраской. Скульптурный образ в целом одноцветен, изготовлен из белого, а не из разнообразно пестрого мрамора; в распоряжении скульптуры находятся в качестве материала также и металлы — эта первоматерия, тождественная с собой, внутри себя недифференцированная, так сказать, сгустившийся, застывший свет без противоположности и гармонии разных цветов.

Великое духовное чутье греков сказывается в том, что они постигли эту точку зрения и твердо ее придерживались. Правда, и в греческой скульптуре, которой мы преимущественно должны держаться, также встречаются примеры многоцветных статуй; однако мы должны сразу сказать, что тут следует различать между началом и концом искусства и тем, что оно дало на своей подлинной высоте. Подобно этому мы должны вычесть то, что насильственно вторгается в искусство в силу религиозной традиции, не принадлежа, собственно говоря, ему. Как мы уже видели выше, при рассмотрении классической формы искусства, оно не сразу являет нам в готовом виде тот идеал, в котором должно найти свое основное определение, а сначала совлекает с него многое ненадлежащее и чуждое; так обстоит дело и со скульптурой. Она должна пройти некоторые предварительные ступени, прежде чем притти к совершенству; это начало весьма отличается от достигнутой вершины. Древнейшие произведения скульптуры сделаны из дерева и разрисованы, как, например, египетские идола; нечто сходное мы встречаем также и у греков. Но такого рода произведения мы должны исключить из области собственно скульптуры, если дело идет о том, чтобы установить, в чем состоит ее основное понятие. Поэтому мы здесь отнюдь не будем

отрицать, что встречается много примеров разрисованных статуй. Чем больше, однако, очищался художественный вкус, тем более «скульптура освобождалась от неприличествующей ей пышности красок; напротив, она с мудрой обдуманностью пользовалась игрой света и тени, чтобы достигнуть большей нежности, покоя, ясности и приятности для глаза зрителя» (Мейер, «История пластических искусств Греции», т. I, стр. 119). Против того факта, что мраморные произведения были одноцветны, можно, разумеется, привести не только многочисленные медные статуи, но — и это важнее — также и то, что величайшие и превосходнейшие произведения, как, например, Зевс Фидия, были многоцветными. Однако о такой самой крайней абстракции полной бесцветности, нет и речи; слоновая кость и золото все еще не являются живописным пользованием красками. Вообще различные произведения определенного искусства не всегда сохраняют основное понятие в такой отвлеченной неизменности, ибо они вступают в живые отношения с разнообразными целями, ставятся в различные места; вследствие этого они приходят в связь с внешними обстоятельствами, которые в свою очередь видоизменяют собственно основной их тип. Так, например, статуи часто изготовлялись из богатых материалов, как золото и слоновая кость, располагались на великолепных седалищах или стояли на искусно и роскошно сделанных постаментах и получали чудесные убранства, дабы народ, созерцая такие пышные произведения, вместе с тем наслаждался своим могуществом и богатством. В особенности скульптура, так как она уже сама по себе является более абстрактным искусством, не всегда удерживается в рамках этой абстракции. С одной стороны, она приносит с собой из времени ее возникновения некоторые примеси традиционного, объяснительного, местного, а с другой стороны, идет навстречу живым потребностям народа, ибо деятельный человек требует восхищающего взор разнообразия и хочет, чтобы его созерцание и воображение были многосторонне заняты. Со скульптурой обстоит дело, как с чтением греческих трагедий, которое также дает нам художественное произведение лишь в его более отвлеченном виде. Если трагедии получают свое внешнее существование на сцене, то тогда прибавляется исполнение живыми лицами, костюм, убранство сцены, танцы и музыка. Таким же образом и скульптурное изображение в его внешней реальности не отрешено от многообразных придатков. Мы, однако, имеем здесь дело лишь с собственно скульптурным произведением как таковым, ибо указанные внешние стороны не должны нам помешать осознать наиболее сокровенное понятие самой вещи в его определенности и абстрактности.

Перейдя теперь к *подразделению* этого отдела, мы должны сказать следующее: скульптура в такой мере образует центр

классической формы искусства вообще, что мы здесь не должны, как делали это при рассмотрении архитектуры, принять символическую, классическую и романтическую формы как всепроникающие различия и как основание деления. Скульптура есть в собственном смысле искусство классического идеала как такового. В скульптуре, правда, имеются также стадии, в которых ею завладевает *символическая* форма искусства, как, например, в Египте. Однако это скорее лишь предварительные исторические ступени, а не различия, которые касались бы собственного понятия скульптуры в его сущности, поскольку эти произведения вследствие способа их постановки и употребления скорее должны быть отнесены к архитектуре, чем быть признаны выполняющими настоящую цель скульптуры. Точно так же, когда *романтическая* форма искусства выражается в скульптуре, то последняя выходит за свои собственные пределы и снова получает свой, ей одной свойственный, пластический тип, лишь начиная подражать греческой скульптуре. Мы поэтому должны искать какого-то иного подразделения.

Центральным пунктом нашего рассмотрения будет служить, согласно сказанному, способ, каким *классический идеал* достигает посредством скульптуры своей наиболее адекватной ему действительности. Но, прежде чем мы сможем приступить к этому развернутому рассмотрению идеального скульптурного изображения, мы должны сначала показать, какие *содержание* и *форма* свойственны собственно точке зрения скульптуры как особому искусству и поэтому приводят ее к тому, чтобы представить классический идеал в пронизанном духом человеческого облике и его абстрактной пространственной форме. С другой стороны, классический идеал покоится на хотя и субстанциальной, но столь же и расчлененной в себе индивидуальности, так что скульптура берет своим содержанием не идеал человеческого облика вообще, а идеал *определенный*, и в силу этого распадается на различные способы изображения. Эти различия касаются отчасти замысла и *изображения* как таковых, отчасти же *материала*, в котором это изображение становится действительным; последний сообразно своему различному характеру в свою очередь вносит в самое искусство новые особые спецификации. Ко всему этому затем присоединяются как последнее различие стадии хода *исторического* развития скульптуры.

Принимая во внимание эти стороны, мы поведем наше рассмотрение в следующем порядке.

Во-первых, мы должны будем трактовать лишь о тех *всеобщих* определениях существенной природы *содержания* и *формы*, которые получаются из понятия скульптуры.

Во-вторых, мы будем выяснять, напротив, более частные черты классического идеала, поскольку он достигает через скульптуру своего наиболее адекватного искусству бытия.

Наконец, *в-третьих*, скульптура открывает двери разным способам изображения и разным материалам и расширяется настолько, что становится миром произведений, в которых получаются отклонения в ту и другую сторону, выступают также символическая и романтическая формы, между тем как форма классическая образует подлинно пластическую середину.

Первая глава

Скульптура в общем охватывает то чудо, что дух внедряет свой образ во вполне материальное и формирует эту внешность так, что становится в ней явным для самого себя и познает в ней адекватный облик своей внутренней жизни. Вопросы, которые мы тут должны рассмотреть, следующие:

Во-первых, какой способ *духовности* способен изобразить себя в этом материале, в этом исключительно чувственно пространственном облике.

Во-вторых, каким образом должны быть оформлены скульптурой пространственные *формы*, чтобы дать нам узнать в прекрасном телесном облике духовное.

Общим предметом нашего рассмотрения является вообще единство *ordo rerum extensarum* (порядка протяженных вещей) и *ordo rerum idearum* (порядка вещей идеальных), первое прекрасное единение души и тела, поскольку в скульптуре внутренняя духовная жизнь выражает себя лишь в своем телесном наличном бытии.

Это единение, *в-третьих*, соответствует тому, с чем мы уже познакомились, как с идеалом классической формы искусства, так что пластическая скульптура окажется в результате нашего рассмотрения собственным искусством классического идеала

1. Существенное содержание скульптуры

Стихией, в которой скульптура реализует свои создания, является, как мы видели, первое еще всеобщее наличное бытие пространственной материи; в ней еще не применяются для художественных целей никакие иные частные средства, кроме общих пространственных измерений и тех ближайших пространственных форм, которые эти измерения способны принять для своего предельно прекрасного оформления. И вот, этой более абстрактной стороне чувственного материала скорее всего соответствует в качестве содержания внутри себя покоящаяся *объективность* духа, поскольку дух не отличил себя ни от своей всеобщей субстанции, ни от своего наличного бытия в своей телесности и поэтому еще не ушел обратно к своему для-себя-бытию в своей собственной субъективности. Это подразумевает два момента.

(а) Дух как дух, правда, всегда есть субъективность, внутреннее знание самого себя, Я. Но это Я может отделиться от того, что в знании, волеии, представлении, чувствовании, действовании и совершении составляет *всеобщее* и вечное содержимое духа, и фиксировать себя в своем *особенном своеобразии и случайности*. Тогда выступает наружу *субъективность как таковая*, субъективность, отказавшаяся от объективного, истинного содержания духа; будучи лишена существенного содержания, она соотносится с самой собой как дух лишь формально. Например, в случае самодовольства я могу, правда, относиться к себе совершенно объективно, быть удовлетворенным собой по причине совершенного нравственного поступка. Однако испытывая самодовольство, я уже ухожу от содержания поступка, отделяю себя как единичное сознание, как это Я от всеобщности духа, чтобы сравнивать себя с нею. Мое одобрение самого себя при этом сравнении создает самодовольство, в котором это определенное Я как раз в качестве этого одного Я восхищается самим собой. Таким образом, собственное Я, правда, присутствует во всем том, что человек знает, хочет и совершает, однако далеко не безразлично, интересуется ли его при этом знании и действовании его собственное частное Я или то, что составляет существенное содержание сознания, погружен ли человек безраздельно в это содержание, или живет в постоянной думе о своей субъективной личности.

(а) При этом превознесении себя выше субстанциального субъективного как таковое впадает в абстрактную особенность склонности, в произвол и случайность чувств и побуждений, вследствие которых оно, несмотря на проявляемую подвижность в определенных действиях и поступках, оказывается зависимым от определенных обстоятельств и их смены и вообще не в состоянии освободиться от связи с другим. Субъект, следовательно, противостоит истинной духовности как чисто *конечная* субъективность. Если же субъект, находясь в этом противоположении и сознавая его в своем волеии и знании, все же крепко держится лишь самого себя, то он, помимо пустоты воображаемых достоинств и самолюбования, еще подпадает под власть безобразных страстей, искажающих его характер, порока и греха, коварства, злобности, жестокости, упрямства, зависти, высокомерия, лживой учтивости и всех других оборотных сторон человеческой природы и ее лишенной существенного содержания конечности.

(β) Всю эту сферу субъективности мы сразу же должны исключить из содержания скульптуры, которая принадлежит лишь к области объективности духа. Под объективностью мы здесь должны именно понимать субстанциальное, подлинное, непреходящее, существенную природу духа без того увлечения случайным и преходящим, которому субъект отдается, когда он заинтересован только в самом себе.

(γ) Однако и объективная духовность как дух также не может достигнуть реальности без *для-себя-бытия*. Ибо дух существует лишь как субъект. Но положение субъективного в духовном содержании скульптуры бывает такого рода, что субъективное получает выражение не само по себе, а оказывается совершенно проникнутым указанной субстанцией и не рефлексированным формально обратно внутрь себя. Объективность поэтому обладает, правда, неким для-себя-бытием, но это такое знание и воление, которые не освобождаются от наполняющего их содержания, а образуют с последним нераздельное единство.

Духовное в этой вполне самостоятельной замкнутости в самом себе субстанциального и истинного, это нерушимое, не сделавшееся частным бытие духа есть то, что мы называем божественным в противоположность конечности как распадению на случайные существования, различия и изменчивые движения. Скульптура должна в этом аспекте изображать божественное как таковое в его бесконечном покое и возвышенности, вневременное, неподвижное, без наличия сугубо субъективной личности, без разлада в действиях или ситуациях. И если она переходит к более определенным человеческим чертам облика и характера, то и тут берет лишь неизменное и пребывающее — субстанцию данной определенности. Она избирает своим содержанием лишь эту субстанцию, а не случайное и быстро преходящее, ибо объективная духовность еще не переходит в эту переменчивую, мимолетную особенность, образующуюся благодаря субъективности, постигающей себя как единичность. Жизнеописание, например, повествующее о пестрых случайностях, событиях жизни и делах данного человека, об этих разнообразных переплетениях и исполненных произвола действиях, обычно заканчивается характеристикой, сливающей эти пространственные подробности во всеобщие свойства, как, например: «он добр, справедлив, храбр, человек большого ума» и т. д. Подобного рода предикаты составляют пребывающее в данном индивидууме между тем как другие частности принадлежат лишь к его акцидентальному явлению. Вот это пребывающее и должна изображать как единственное бытие и существование индивидуальности скульптура. Она, однако, не превращает такие всеобщие качества в голые аллегории, а создает индивидуумов, которые концептирует и оформляет в их объективной духовности как в себе готовых и замкнутых, в самодовлеющем покое, освобожденных от отношения к другому. При изображении каждой индивидуальности субстанциальное всегда представляет собою в скульптуре существенную основу; ни субъективное знание себя и самочувствие, ни поверхностная и изменчивая особенность не должны как-либо возобладать; напротив, должно быть представлено вечное в богах и людях в его безмятежной ясности, вознесенное над произволом и случайным себялюбием.

(b) Другой пункт, о котором мы обязаны упомянуть, заключается в том, что содержанием скульптуры (так как ее материал требует внешнего изображения в трех наполненных пространственных измерениях) также не может быть *духовное как таковое*, смыкающаяся лишь с собой и в себя углубленная внутренняя жизнь, а духовное, которое *сознает себя* лишь в своем другом, *в телесном*. Отрицание внешнего уже принадлежит к внутренней субъективности и поэтому не может появляться здесь, где божественное и человеческое берутся в качестве содержания со стороны их объективного характера. Лишь эта погруженная в себя объективность, без внутренней субъективности как таковой, дает внешнему возможность свободно двигаться по всем своим измерениям и связана с этой пространственной целостностью. Но именно поэтому скульптура из объективного содержания духа должна брать для себя предметом лишь то, что допускает полное выражение во внешнем и телесном, так как в противном случае избираемое ей содержание не в состоянии принять в себя и выявить адекватным образом ее материал.

2. Прекрасный скульптурный образ

При таком содержании — и это *во-вторых* — спрашивается, каковы те *формы* телесного образа, которые призваны его отчеканить.

Как в классической архитектуре дом есть как бы заранее данный, путем анатомии полученный костяк, который искусство должно подвергнуть дальнейшему оформлению, так со своей стороны скульптура преднаходит *человеческий образ* в качестве основного типа для своих созданий. Однако если дом уже сам представляет человеческое, хотя еще и не художественное изобретение, то, напротив, структура человеческого образа выступает как независимый от человека продукт природы. Основной тип поэтому *дан* скульптуре, а не выдуман ею. Но слова «человеческий образ принадлежит природе» — выражение очень неопределенное; относительно его смысла мы должны договориться с читателем.

В природе идея, как мы уже видели при рассмотрении прекрасного в природе, дает себе свое первое непосредственное наличное бытие и получает в животной жизни и развитом организме живых существ соразмерное ей *природное* существование. Таким образом, организация животного тела есть продукт целостного в себе понятия, существующего в этом телесном наличном бытии в качестве души; будучи, однако, чисто животным жизненным началом, она видоизменяет тело животного, делает его в высшей степени дифференцированным, хотя каждый определенный тип всегда управляется понятием. Но что понятие и телесный облик, или, ближе, душа и тело, соответствуют друг другу, постигнуть

это — дело философии природы. В ней надо было показать, что различные системы животного тела в их внутренней структуре и форме, как и в их зависимости друг от друга, и более определенные органы, на которые дифференцируется телесное наличное бытие, согласуются с моментами понятия; тогда ясно, насколько реализуются лишь необходимые особые стороны самой души. Но доказательство этого согласия не является здесь нашей задачей.

Человеческий образ не представляет, однако, подобно животному образу, телесность только души, а есть тело *духа*. Следует, по существу, различать между собой дух и душу. Ибо душа представляет лишь идеализованное простое для-себя-бытие телесного как *телесного*, дух же есть для-себя-бытие сознательной и *самосознательной* жизни со всеми ощущениями, представлениями и целями этого сознательного существования. Ввиду такого огромного различия между чисто животной жизнью и духовным сознанием может показаться странным, что *духовная* телесность, человеческое тело, тем не менее обнаруживает такую большую однородность с телом животного. В ответ на удивление по поводу такой однородности мы можем напомнить о том определении, которое заставляет дух по своему собственному понятию решиться быть живым и поэтому в самом себе явиться и *душой* и *природным* существованием. В качестве живой души духовность дает себе через то самое понятие, которое имманентно животной душе, тело, по своему основному характеру одинаковое с живым организмом животного вообще. Поэтому сколько бы дух ни возвышался над тем, что представляет просто живое, он все же создает для себя тело, являющееся расчлененным и одушевленным тем же самым понятием, что и тело животного. Но, далее, так как дух есть не только *налично сущая* идея, идея в качестве природности и животной жизни, но также и идея, которая как идея существует для самой себя в своей собственной, свободной стихии внутренней жизни, то духовность вырабатывает для себя также и по ту сторону чувственно живого ей лишь свойственную объективность, науку, не имеющую в себе никакой другой реальности, кроме реальности самого мышления. Тем не менее, помимо мышления и его философской, систематической деятельности, дух еще живет жизнью, преисполненной чувства, склонности, представления, фантазии и т. д.; эта жизнь духа находится в более или менее близкой связи с его существованием как душой и телом; поэтому дух имеет некоторую реальность также и в человеческом теле. В этой ему самому принадлежащей реальности дух равным образом делает себя живым, светит в нее, ее проникает и открывается через нее другим. Постольку человеческое тело перестает быть просто природным существованием, а должно проявиться в своем облике и структуре как чувственное и природное наличное бытие духа. Вместе с тем, однако, в качестве

выражения более высокой внутренней жизни оно должно столь же отличаться от животного тела, хотя человеческое тело в общем с ним совпадает. Но так как дух сам есть душа и жизнь, животное тело, то пребывающий в живом теле дух вносит и может вносить в эту телесность лишь видоизменения. Поэтому человеческий облик как явление духа отличен со стороны этих видоизменений от облика животного, хотя отличия человеческого организма от организма животного в такой же мере представляют собой продукт бессознательного творчества духа, в какой животная душа образует в бессознательной деятельности для себя свое тело.

Из этого мы должны исходить в этом месте наших лекций. Человеческий облик как выражение духа дан художнику; притом он не только находит его заранее вообще, но в частном и единичном тут уже предуказан тип для отображения духовной внутренней жизни в облике, чертах, осанке и манере.

Что же касается более определенной (*näheren*) связи между телом и духом в отношении особых чувств, страстей и состояния духа, то ее трудно свести к прочным определениям мысли. Были, правда, попытки в *патогномике* и *физиогномике* научно представить эту связь; однако они до сих пор не увенчались настоящим успехом. Для нас может приобрести важность только физиогномика, так как патогномика занимается выяснением лишь того способа, каким определенные чувства и страсти делают себя в известных органах телесными. Так, например, говорят: гнев находится в желчи, храбрость — в крови. Это выражение, кстати сказать, прямо-таки неверно. Ибо, хотя особым страстям и соответствует деятельность особых органов, все же гнев не находится в желчи; тут надо сказать, что, поскольку гнев становится телесным, проявление его действия происходит преимущественно в печени. Эта патогномическая сторона, как мы уже сказали, нас здесь не касается, так как скульптура имеет дело только с тем, что переходит из внутренней духовной жизни во внешний облик; в нем она делает дух телесным и зримым. Симпатические колебания внутренних органов вместе с чувствующей душой не являются предметом скульптуры; она не в состоянии вовлечь в свою сферу также и много из того, что выступает наружу во внешнем облике, например, дрожание руки и всего тела при взрыве ярости, судорожное движение губ и т. д.

Касательно *физиогномики* я хочу здесь ограничиться только следующими соображениями. Если произведение скульптуры, имеющее своей основой человеческий облик, должно засвидетельствовать, как уже по своей телесной форме тело изображает не только вообще божественно и человечески субстанциальное в духе, но также и особый характер определенной индивидуальности в этой божественности, то для полноты объяснения следовало бы показать, какие части, черты и формы тела полностью соответствуют определенному внутреннему переживанию. На такое

изучение нас вызывают произведения античной скульптуры, относительно которых мы в самом деле должны признать, что они представляют собой выражение божественного и особенных характеров богов; тут нельзя утверждать, что гармония духовного выражения с чувственной формой есть лишь дело случайности и произвола, а не нечто само по себе существующее. В этом аспекте каждый орган должен вообще рассматриваться с двух точек зрения — с чисто физической и со стороны духовного выражения. При этом, конечно, не следует поступать как Галль, превращающий дух только в определенное место черепа.

(а) Для понимания скульптуры следовало бы, согласно тому содержанию, которое она призвана изобразить, перейти к исследованию вопроса, как столь же субстанциальная, сколь и индивидуальная в этой всеобщности духовность вживается в телесность и приобретает там существование и облик. А именно, благодаря содержанию, адекватному подлинной скульптуре, исключены, с одной стороны, как в духовном, так и в телесном случайные *частные черты внешнего явления*. Скульптурное произведение должно изобразить лишь пребывающее, всеобщее, закономерное в форме человеческого тела, хотя тут может возникать также и требование так индивидуализировать это всеобщее, чтобы перед нашим взором был представлен не только абстрактный закон, но и теснейшим образом слитая с ним индивидуальная форма.

(b) С другой стороны, скульптура, как мы видели, должна держаться в стороне от случайной *субъективности* и от выражения последней, как она разворачивается в отдельных внутренних переживаниях. Вследствие этого художнику запрещено при изображении черт лица переходить к изображению *мин*, игры мускулов лица. Ибо эта игра и есть обнаружение для зрения субъективного внутреннего своеобразия и связанных с ним частных чувств, представлений и волевых актов. В своих минах человек лишь выражает, как он себя внутренне чувствует именно в качестве данного случайного субъекта, все равно, занят ли он только самим собой или впечатлениями, произведенными на него внешними предметами или другими людьми. Так, например, на улицах, в особенности в маленьких городах, мы можем судить на основании жеста и мин множества и даже большинства людей, что они заняты лишь самими собой, своими нарядами, одеждой и вообще своей субъективной особенностью, или же они заинтересованы другими прохожими и их бросающимися в глаза странностями и эксцентричностями. К такого рода минам принадлежат, например, мины, выражающие высокомерие, зависть, самодовольство, пренебрежение и т. д. Но, далее, мины могут также вызываться чувством субстанциального бытия и сравнением его с моей особенностью. Сюда принадлежат мины, выражающие смирение, непокорство, угрозу, страх. При таком сравнении

уже проявляется отделение друг от друга субъекта как такового и всеобщего; размышление о субстанциальном всегда поворачивает назад, чтобы возвратиться к субъекту, так что преобладающим содержанием остается последний, а не субстанция. Но ни отделения, ни преобладания субъективного не должны выражать облик, если он только вполне верен принципу скульптуры.

Наконец, кроме мин в собственном смысле этого слова, физиогномическое выражение содержит в себе еще много такого, что лишь мимолетно проскальзывает по лицу и в позе человека: появляющаяся на миг улыбка, внезапное вытаращивание глаз при вспышке гнева, быстро исчезающее насмешливое выражение губ и т. д. В особенности больше всего подвижны тут рот и глаза; они могут вобрать в себя и заставить выступить наружу всякий перелив душевного настроения. Такую изменчивость, составляющую предмет изображения, приличествующий живописи, скульптура должна от себя отклонить; она должна, напротив, направлять свое внимание на пребывающие черты духовного выражения, зафиксировать и передать их как в лице, так и в позе и формах тела.

(с) Таким образом, задача создаваемого скульптурой образа состоит по существу в том, что он погружает субстанциально духовное, взятое в его субъективно еще не дифференцированной внутри себя индивидуальности, в человеческий облик и приводит это духовное в такую гармонию с обликом, что выдвигается лишь всеобщее и пребывающее в соответствующих духовному *формах тела*, случайное же и изменяющее с них совлекается, хотя облику не должно недоставать также и индивидуальности.

Такое полное согласие внутреннего и внешнего, какого должна достигнуть скульптура, подводит нас теперь к *третьему* пункту, которого нам еще осталось коснуться.

3. Скульптура как искусство классического идеала

Ближайший вывод, вытекающий из предшествующих размышлений, заключается в том, что скульптура больше, чем всякое другое искусство, по своему своеобразию тесно связана с идеальным. А именно, с одной стороны, она вышла за пределы символизма как в отношении ясности своего содержания, постигающего самого себя как дух, так и в отношении полного соответствия ее изображения с этим существенным содержанием. С другой стороны, она еще не переходит в субъективность внутренней жизни, для которой внешний облик становится безразличным. Она поэтому образует сосредоточие классического искусства. Правда, символическая архитектура и романтическая живопись также оказались подходящими для классической идеальности, однако идеал в своей собственной сфере не является высшим законом этих форм искусства и искусств, поскольку они не имеют своим

предметом, как скульптура, самое по себе сущую индивидуальность, совершенно объективный характер и прекрасную свободную необходимость. Скульптурный же облик должен обязательно всецело порождаться чистым духом, присущим мыслящей силе воображения, отвлекающейся от всякой случайности духовной субъективности и формы тела; тут не должно быть субъективного предпочтения своеобразиям; излишни эмоции, удовольствие, разнообразие духовных движений и остроумие капризных вымыслов. Ибо, как мы видели, для самых высоких созданий в распоряжении художника находятся лишь телесное воплощение духовного (*Körperlichkeit des Geistes*) в формах, которые сами суть лишь общие формы органического строения человека. Изображение художника ограничивается отчасти столь же общей гармонией внутреннего и внешнего, отчасти индивидуальностью явления, лишь слегка смыкающейся с субстанциальным и сплетающейся с ним. Скульптура должна оформлять, подобно тому как боги творят в своей собственной сфере и согласно вечным идеям, а остальное во всей прочей действительности предоставляют свободе и себялюбию (*Selbstischkeit*) твари. Теологи также проводят различие между тем, что делает бог, и тем, что совершает человек в своем заблуждении и произволе. Однако пластический идеал выше таких вопросов, так как он находится в самом центре того блаженства и той свободной необходимости, где ни абстракция всеобщего, ни произвол особенного не сохраняют значимости и не играют роли.

Это чувство завершенной пластики в божественном и человеческом свойственно преимущественно Греции. Понимая Грецию как страну поэтов и ораторов, историков и философов, мы еще не охватим ее в сердцевине, если не используем в качестве ключа к пониманию идеалов скульптуры и не будем рассматривать, исходя из точки зрения этой пластики, образы как эпических и драматических героев, так и действительно существовавших государственных людей и философов. Ибо как люди практики, так и поэты и мыслители в счастливые дни Греции имеют этот пластический, всеобщий и все же индивидуальный, одинаковый во-вне и внутри характер. Они выросли великими и свободными, самостоятельными на почве своей, в самой себе субстанциальной, особенности, порождая себя по своей инициативе, образуя себя так, чтобы стать тем, чем они были и хотели быть. В особенности эпоха Перикла была богата такими характерами: сам Перикл, Фидий, Платон и, главным образом, Софокл, таковы также Фукидид, Ксенофонт, Сократ, каждый в своем роде; причем ни один из них не теряет в своей значительности, вследствие того что он отличается от характера другого. Все они, бесспорно, являются художественными натурами, идеальными художниками, творцами самих себя, цельными людьми; они стоят перед нами, как бессмертные образы богов, в которых нет ничего

временного и достойного смерти. Столь же пластичны художественные произведения, изображающие тела победителей в олимпийских играх и даже явление Фрины, которая как прекраснейшая женщина перед всем греческим народом вышла нагой из воды.

Вторая глава

ИДЕАЛ СКУЛЬПТУРЫ

При переходе к рассмотрению собственно идеального стиля скульптуры мы должны еще раз напомнить о том, что совершенному искусству необходимо должно предшествовать несовершенное, и притом не только по технике, которая сначала нас здесь не интересует, а по всеобщей идее, по замыслу и способу идеально представлять эту идею. Ищущим искусством мы вообще называли искусство символическое; таким образом, и чистая скульптура также имеет своей предпосылкой символическую ступень и не только, скажем, стадию символического искусства вообще, т. е. архитектуры, а такую скульптуру, которой еще присущ характер символического. Что такой скульптурой была египетская, в этом мы еще будем иметь случай убедиться позднее, в третьей главе.

В качестве символического характера искусства мы можем, рассматривая вопрос с точки зрения идеала, уже здесь признать, говоря совершенно абстрактно и формально, *несовершенство* всякого определенного искусства вообще, например, попытку детей нарисовать человеческую фигуру или вылепить такую фигуру из воска и глины. Производимое ими является постольку голым символом, поскольку оно только *намекает* на то живое, которое оно должно собой изобразить; предмет же и его значение оно передает совершенно неверно. Так, искусство сначала иероглифично; это не случайный и произвольный знак, а приблизительный рисунок предмета для представления. Для этого достаточно и плохой фигуры, если она только напоминает о том образе, который должна обозначать. Равным образом благочестие также довольствуется плохими картинами; в изображении, представляющем самую настоящую пачкотню, она все еще поклоняется Христу, Марии или какому-нибудь святому, хотя такого рода лики индивидуализированы лишь посредством особых атрибутов, как, например, фонаря, решетки, жернова и т. д. Ибо благочестие хочет только, чтобы изображение ему вообще напоминало о предмете; все остальное добавляет душа, которая через это хотя и несовершенное отображение должна, однако, наполниться предметом. Тут требуется не живое выражение яви (Gegenwart) предмета, изображение не есть то явное, что должно зажечь нас своей собственной силой; художественное произведение хорошо уже тем, что своим хотя и не соответствен-

ным оформлением возбуждает общее представление об изображенных предметах. Но представление уже всегда абстрагирует. Знакомый предмет, как, например, дом, дерево, человека, я могу себе легко представить, но представление, хотя оно и вращается здесь в сфере совершенно определенного, все же не идет дальше вполне общих черт. Оно, собственно говоря, вообще есть лишь тогда *представление*, когда в конкретном созерцании совершенно истребило непосредственную единичность предметов и их упростило. Если представление, которое предназначено пробудить создание искусства, есть представление о божественном и должно быть опознано всеми, всем народом, то эта цель достигается преимущественно тем, что в способ изображения не вносится какого бы то ни было *изменения*. Вследствие этого искусство становится тогда, с одной стороны, условным, а с другой, неподвижным, как мы это видим не только в древнеегипетском, но также и в более древнем греческом и христианском искусстве. Художник был обязан придерживаться определенных форм и повторять их тип.

Мы должны поэтому искать великого перехода к пробуждению изящного искусства лишь там, где художник созидает свободно, руководясь своей идеей, где молния гения ударяет в традиционное и сообщает изображению свежесть и живость. Лишь в таком случае разлит впервые духовный тон по художественному произведению, уже больше не ограничивающемуся тем, чтобы лишь вообще вызывать представление в сознании и напоминать о более глубоком значении, которое зритель уже помимо этого носит внутри себя. Искусство переходит к изображению этого значения как вполне живого, стоящего перед нами в индивидуальном облике; оно не останавливается поэтому на голой поверхностной всеобщности форм, а с другой стороны, в отношении более частной определенности не держится черт обыденной, преднайденной действительности.

Добраться до этой ступени — вот необходимое условие также и для возникновения идеальной скульптуры.

То, что мы должны здесь установить относительно последней, касается следующих аспектов.

Во-первых, должна идти речь о всеобщем характере идеального облика и его форм; он не таков, как тот, который свойственен только что пройденным ступеням.

Во-вторых, мы должны указать те частные стороны, которые приобретают важность: способ изображения лица, одежды, позы и т. д.

В-третьих, идеальный облик есть не только всеобщая форма красоты вообще, но благодаря принципу индивидуальности, входящему в состав подлинного живого идеала, включает в себя также и аспект обособления и его определенности, вследствие чего круг скульптуры расширяется, являясь циклом отдельных образов богов, героев и т. д.

1. Всеобщий характер идеального скульптурного образа

Что такое всеобщий принцип классического идеала, это мы уже указали более подробно выше. Здесь поэтому лишь спрашивается, каков тот способ, в силу которого этот принцип получает посредством скульптуры действительность в форме человеческого облика. Более высокую опору для сравнения может доставить нам в этом отношении отличие лица человека и манеры держаться, выражающих духовное, от внешности животных, которая не идет дальше простого выражения одушевленной природной жизни в ее постоянной связи с естественными потребностями и целесообразного строения животного организма, предназначенного для их удовлетворения. Однако и это мерило неопределенно, так как человеческий облик как таковой не посит безусловно идеального характера уже с самого начала ни как телесная форма, ни как духовное выражение. С большим успехом мы можем, напротив, почувствовать (*die Wahrnehmung erwerben*), что может дать скульптурный идеал в духовно прекрасном выражении своих образов путем рассмотрения прекрасных шедевров греческой скульптуры. Распространению этого знания греческих шедевров, живой любви к ним и правильному их пониманию мы обязаны по преимуществу *Винкельману*, который столь же воодушевленно в отношении воспроизводящего созерцания, сколь умно и здраво способствовал изгнанию пустой болтовни об идеале греческой красоты тем, что охарактеризовал формы частей тела детально и определенно — предприятие, которое одно только и было поучительно. К тому, что он получил в качестве результата своих изысканий, можно, разумеется, прибавить еще много отдельных остроумных замечаний, указать исключения и т. д., но нужно остерегаться из-за таких дальнейших подробностей и отдельных ошибок, в которые он впал, предать забвению главное, им твердо установленное. При всем расширении наших знаний изложению всегда должно предшествовать как самое важное то, что дал Винкельман. Несмотря на это, нельзя отрицать, что после смерти Винкельмана знакомство с античными произведениями скульптуры не только существенно увеличилось в количественном отношении, но стало на более твердую почву также и в отношении понимания стиля этих произведений и оценки их красоты. Винкельман, правда, имел перед глазами обширный круг египетских и греческих статуй, однако в новейшее время стало еще возможным прямо созерцать скульптурные произведения из Эфиопии, равно как и шедевры, отчасти приписываемые Фидию, отчасти же (это надо признать) принадлежащие его эпохе и созданные под его руководством. Коротче говоря, мы теперь достигли более определенного знакомства с известным числом скульптур, статуй и рельефов, которые, принимая во внимание их строго соответствующий идеалу стиль, должны быть

отнесены к эпохе величайшего расцвета греческого искусства. Этими достойными удивления памятниками греческой скульптуры мы, как известно, обязаны лорду Эльджину, который в качестве английского посла в Турции перевез в Англию из афинского Парфенона, а также из других греческих городов статуи и рельефы величайшей красоты. Такого рода приобретение некоторыми расценивалось как ограбление храмов и подверглось резкому порицанию, но на самом деле лорд Эльджин, собственно говоря, спас эти художественные произведения для Европы и оградил их от полного уничтожения — предприятие, заслуживающее всяческого признания. Кроме того, в силу этого обстоятельства внимание всех знатоков и друзей искусства направилось на ту эпоху греческой скульптуры и на тот способ скульптурного изображения, которые в еще более зрелой строгости своего стиля являют нам настоящее величие и высоту идеала. Общественное мнение оценило в произведениях этой эпохи не очарование и грацию форм и позы, не прелесть выражения, которая, как и в эпоху после Фидия, обращена уже во-вне к зрителю и имеет своей целью вызвать у него чувство удовольствия, а также и не изящество и смелость разработки. Всеобщая похвала вызывается выражением самостоятельности, самодовления в этих образах. Восхищение дошло до крайних пределов в особенности благодаря свободной жизненности, полного пронизывания и преодоления природного и материального, пронизывания, в котором художник размягчает мрамор, оживотворяет его и наделяет душой. В частности хвала, казалось, себя исчерпавшая, всегда, однако, снова возвращается к фигуре лежащего речного бога, принадлежащей к числу самых прекрасных произведений, сохранившихся для нас от древности.

(а) Жизненность этих произведений происходит оттого, что они порождены свободно из духа художника. Художник на этой ступени не удовлетворяется ни тем, чтобы посредством общих приблизительных контуров, намеков и выражений дать равным образом общее представление о том, что он хочет изобразить, ни тем — и это с другой стороны, — чтобы подхватить в отношении индивидуального и единичного формы такими, какими он их случайно получил извне. Поэтому он не передает их, соблюдая верность этому случайному, а умеет в своем свободном, самостоятельном творчестве привести эмпирически единичное частных событий в такую — со своей стороны опять-таки индивидуальную — гармонию со всеобщими формами человеческого облика. Эта гармония столь же полностью свидетельствует о том, что она проникнута духовным содержанием того, что она призвана выявить. сколь в отношении художника возвещает об его собственной творческой жизни, замысле и воодушевлении. Всеобщее в содержании не создано художником; оно всецело ему дано мифологией и легендой; он находит также заранее общие черты

и подробности человеческого облика; но свободная, живая индивидуализация, как он проводит ее повсюду, есть его собственная интуиция, его произведение и заслуга.

(b) Эффект и очарование этой жизненности и свободы достигается лишь благодаря точности, честной верности предмету при разработке всех отдельных частей, для которой требуется очень определенное знание и созерцание характера этих частей как в их спокойном состоянии, так и в их движении. Каким способом в каждом состоянии движения и покоя различные члены тела поднимаются, вытягиваются, круглятся, сглаживаются и т. д., необходимо выразить весьма точно. Эту основательную разработанность и выявление всех отдельных частей мы находим во всех античных произведениях; одушевление достигается лишь благодаря бесконечной тщательности и правдивости. Глаз при созерцании таких произведений не может сначала ясно распознать массы различий; лишь при известном освещении эти различия благодаря более сильному контрасту света и тени делаются очевидными, а иногда распознаются только посредством осязания. Однако хотя эти тонкие нюансы и нельзя заметить при первом взгляде, производимое ими общее впечатление все же не теряется. Эти оттенки отчасти делаются доступными глазу, когда зритель займет другое положение, отчасти же благодаря этой разработанности и получается по существу ощущение органической текучести всех членов и их форм. Этот аромат оживленности, эта душа материальных форм проистекает оттого, что каждая часть сама по себе, в своей особенности, полностью стоит перед глазами, но в такой же мере вследствие огромного богатства переходов остается в связи не только с близлежащими частями, но и с целым. В силу этого облик всюду насквозь полон жизнью, даже малейшая подробность целесообразна; все разнообразно, характерно и примечательно и все-таки повсюду остается текущим, играет роль и живет лишь в целом, так что даже в осколках целое дает узнать о самом себе, а какая-либо отдельная часть позволяет нам созерцать в ней и наслаждаться неущербленным целым. Кожа, хотя теперь большинство статуй повреждено и испорчено непогодой, кажется нежной, мягкой и упругой, и сквозь самый мрамор еще пылает, например, в известной непревзойденной голове лошади, огненная сила жизни.— Это едва заметное перетекание органических контуров друг в друга, сочетающееся с самой добросовестной разработанностью деталей, так что не образуется правильных поверхностей или чего-то кругообразно вогнутого, только и сообщает тот аромат жизненности, ту нежность и идеальность всех частей, ту гармонию, которая распространяется по целому, словно духовный аромат одушевления.

(c) Но как бы верно ни были выражены формы в общем и в подробностях, эта верность все же не представляет собой копирования природного как такового. Ибо скульптура всегда имеет

дело лишь с абстрактной формой; ей приходится поэтому, с одной стороны, отбрасывать из телесного то, что в нем есть собственно-природного, т. е. то, что указывает на естественные функции, а с другой стороны, она должна не доходить до изображения мелочей; когда, например, дело идет о волосах, схватить и изобразить лишь общие их формы. Лишь таким образом человеческий облик, как он должен быть дан в скульптуре, вместо того чтобы быть просто природной формой, оказывается обликом и выражением духа. С этим связана, далее, та черта, что хотя духовное содержание выражается скульптурой в *телесном* облике, однако там, где мы имеем перед собой подлинный идеал, это содержание не *настолько* обнаруживается во внешности, чтобы эта внешность как таковая одной только своей прелестью и грацией или преимущественно благодаря ей могла привлечь к себе зрителя и вызвать в нем чувство удовольствия. Напротив, подлинный, более строгий идеал, хотя и должен воплощать духовность и сделать ее явной лишь посредством облика и его выражения, тем не менее обязан показать, что одно лишь духовное содержание всегда скрепляет этот облик, поддерживает его и полностью пронизывает. Прилив жизни, нежность и привлекательность или чувственные завершенность и красота телесного организма должны столь же мало сами по себе составлять цель изображения, как и индивидуальный аспект духовности не должен переходить в выражение субъективности более родственной и более близкой зрителю, взятому со стороны его частного характера.

2. Особенности идеального скульптурного образа как такового

Обращаясь теперь к более определенному рассмотрению главных моментов, имеющих значение в идеальном скульптурном облике, мы будем в основном следовать Винкельману, который с величайшим пониманием и чрезвычайно удачно указал особые формы и тот способ, каким последние трактовались и воплощались греческими художниками, чтобы их статуи могли быть признаны идеалом скульптуры. Жизненность этих произведений, их характер текучести ускользают, правда, от определений рассудка, который здесь не в такой мере в состоянии фиксировать и проникать особенное, как в архитектуре; однако в целом, как мы уже видели, все-таки можно указать связь между свободной духовностью и телесными формами.

Ближайшее общее различие, которое мы можем тут установить, касается того определения скульптурного произведения вообще, согласно которому человеческий облик должен выражать *духовное*. Духовное же выражение, несмотря на то что оно должно быть разлито по всему телесному явлению, ярче всего концентрируется в *чертах лица*, прочие же члены тела в состоя-

нии отражать в себе духовное лишь своим *положением*, поскольку оно проистекает из свободного в себе духа.

Мы начнем, *во-первых*, с рассмотрения идеальных форм головы, затем, *во-вторых*, будем говорить о положении тела; к этому примкнет, *в-третьих*, изложение принципа, применяемого к одежде.

(а) При рассмотрении идеальной формы человеческой головы мы встречаемся прежде всего с так называемым *греческим профилем*.

(а) Этот профиль состоит в специфическом сочетании формы лба и носа, а именно, в почти прямой или лишь слегка загнутой линии, в которой лоб почти без перерыва продолжается носом, равно как, говоря точнее, в перпендикулярном направлении этой линии по отношению ко второй линии, которая, когда ее проводят от начала носа до отверстия уха, образует с той первой линией лба и носа прямой угол. В идеальной, прекрасной скульптуре нос и лоб всегда образуют между собой такую линию, и поэтому возникает вопрос, имеется ли тут чисто национальная и художническая случайность или физиологическая необходимость.

Кампер, известный голландский физиолог, характеризует точнее эту линию как лицевую линию красоты, так как он в ней находит главное отличие человеческой формы лица от профиля животного и прослеживает поэтому видоизменения, претерпеваемые этой линией у разных человеческих рас, в чем, нужно сказать, Блюменбах («О разнообр. национ.», с. 60) с ним не согласен. Однако в действительности указанная линия является очень характерным различием между наружностью (*Aussehens*) человека и животного. Правда, и у животных морда и носовая кость также образуют более или менее прямую линию, но специфический выступ животного рыла, которое, как бы имея самое близкое практическое отношение к предметам, устремлено вперед, существенно определяется отношением к черепу, где помещаются выше или ниже уши. Поэтому линия, проведенная дальше до начала носа или до верхней челюсти — до того места, где сидят зубы, — образует здесь с черепом не прямой, как у человека, а острый угол. Всякий человек вообще чувствует это различие; это чувство можно, разумеется, уяснить себе, сведя его к более определенным мыслям.

(аа) В форме головы у животного больше всего выдается вперед пасть как орудие пожирания вместе с верхней и нижней челюстями, зубами и мускулами, служащими для жевания. К этому главному органу остальные прибавлены лишь в качестве служебных и вспомогательных: главным образом, нос для обнюхивания, нет ли где-нибудь вокруг пищи, а затем глаза — эти органы менее важны — для ее высматривания. Ясно подчеркнутый характер этих органов, посвященных исключительно естественной потребности и ее удовлетворению, сообщает жи-

вотной голове выражение голой телесообразности для выполнения природных функций, выражение, лишенное всякой духовной идеальности. Таким образом, исходя из орудий пожирания, мы можем понять весь животный организм. А именно, определенный род пищи требует определенного строения морды, особого рода зубов; с ними в свою очередь находятся в тесной связи структура челюстей, мускулов, служащих для жевания, скуловых костей, далее, спинной хребет, бедренные кости, когти и т. д. Тело животного служит исключительно природным целям; вследствие этой зависимости лишь от чувственной стороны, от корма, оно получает выражение бездуховности. Если человеческое лицо уже по своему телесному облику должно носить печать духовности, то те органы, которые у животного выступают как самые значительные, должны у человека отойти на задний план и уступить место органам, указывающим не на практическое, а на *теоретическое*, идеализованное отношение.

(ββ) Человеческое лицо имеет поэтому *второй* центр, в котором дает о себе знать исполненное души, духовное отношение к вещам. Это имеет место в *верхней* части лица, в раздумывающем лбе и лежащих ниже, отражающих душу, глазах с прилежащими к ним частями лица. А именно, со лбом находится в связи раздумывание, размышление, уход духа в себя; внутренняя его жизнь выглядит с ясной концентрированностью из глаз. Благодаря выступанию вперед лба, в то время как рот и челюстные кости отступают назад, человеческое лицо получает *духовный* характер. Это выдвижение вперед лба с необходимостью определяет все строение черепа. Он теперь уже больше не отходит назад и не образует сторону острого угла, как крайняя вершина которого выступает вперед морда. Начиная от лба, через нос к верхушке подбородка тут можно провести линию, которая образует со второй линией, проведенной через заднюю часть черепа по направлению к верхушке лба, прямой или приближающийся к прямому угол.

(γγ) *В-третьих*, переход от верхней к нижней части лица и связь между ними, между лишь теоретическим, духовным лбом и практическим органом, служащим для питания, составляет *нос*, который и по своей природной функции как орган обоняния стоит между практическим и теоретическим отношением к внешнему миру. Он, правда, в этом занимаемом им срединном положении еще служит удовлетворению животной потребности, ибо обоняние, главным образом, паходится в связи со вкусом, почему у животного нос находится в услужении у пасти и функции питания. Однако само обоняние еще не является действительно практическим поглощением, истреблением предметов, как пожирание, вкус, а лишь подхватывает результат того процесса, в котором предметы соединяются с воздухом и невидимо, тайно растворяются. Если переход от лба к носу совершается так, что лоб сам по себе образует выпуклость и отступает, приближаясь к носу,

между тем как последний приплюснут по направлению ко лбу и лишь затем снова начинает выдаваться, то обе части лица — теоретическая часть, которую представляет собой лоб, и та часть, которую представляют собой указывающие на практическую цель нос и рот, — составляют явную противоположность, в силу которой нос, как бы принадлежащий к обеим системам, отвлекается от лба к системе рта. Тогда лоб в своем изолированном положении получает выражение жесткости и своенравной духовной концентрации внутри себя, в противоположность красноречивой общительности рта, который становится органом принятия пищи и сразу берет себе в услужение нос как орудие, где начинается вожделение и происходит обоняние; он направлен во-вне, на удовлетворение физической потребности. С этим, далее, находится в связи и случайность формы, к неопределимым видоизменениям которой тогда могут переходить нос и лоб. Характер выпуклости, выступание вперед и отступление назад лба теряет характер прочной определенности, а нос может быть плоским или острым, отвислым, загнутым, глубоко вдавленным и вздернутым.

Напротив, при смягчении и выравнивании различий, при прекрасной гармонии между верхней и нижней частями лица, которую являет нам греческий профиль, в мягкой непрерывной связи одухотворенного лба и носа, именно благодаря этой связи нос кажется в большей мере присвоенным лбу и в силу этого, входя в систему духовного, получает сам духовное выражение и характер. Обоняние становится как бы теоретическим, нос получает тонкий нюх к тому, что касается духовного. И в самом деле, нос посредством наморщивания и т. д., как бы незначительны ни были эти движения, все же оказывается в высшей степени способным выражать духовные оценки и способы чувствования. Так, например, мы говорим о гордом человеке: он задирает нос, или считаем молодую девушку с вздернутым носиком задорной.

Но то же мы сможем сказать и относительно рта. Он, правда, с одной стороны, предназначен быть орудием удовлетворения голода и жажды, а с другой, он выражает также и духовные состояния, помыслы и страсти. Уже у животных он служит в этом отношении для крика, у человека же он еще служит для речи, смеха, вздохов и т. д., причем уже самые очертания рта имеют характерную связь с духовным состоянием красноречивого сообщения своих мыслей или радости, страдания и т. д.

На это, правда, возражают, что такая форма лица представлялась подлинно прекрасной только грекам, а китайцы, евреи, египтяне считали столь же или еще более прекрасными совершенно другие и даже противоположные очертания, так что, противопоставляя одно свидетельство другому, мы должны сказать: отнюдь еще не доказано, что греческий профиль представляет тип подлинной красоты. Однако это лишь пустая болтовня. Греческий профиль должен рассматриваться не как лишь внеш-

няя и случайная форма, а сам по себе присущ идеалу красоты, так как он, во-первых, есть тот характер лица, в котором выражение духовного совершенно оттесняет на задний план чисто природное, а во-вторых, он больше, чем всякий другой, отходит от случайности формы, причем, однако, не являет только голой целесообразности, не изгоняет всю и всякую индивидуальность.

(β) Далее, что касается отдельных форм, то я выделяю из всей той обширной массы подробностей, о которой следовало бы здесь сказать, только несколько основных пунктов. Тут мы можем *сначала* сказать о лбе, глазах и ушах, как о тех частях лица, которые более связаны с теоретическим и духовным моментом; сюда должно, *во-вторых*, присоединиться рассмотрение носа, рта и подбородка как форм, скорее исполняющих практические функции. *В-третьих*, мы должны будем сказать о *волосах*, как о внешнем окружении, благодаря которому голова округляется в прекрасную овальную форму.

(αα) Лоб в идеальных произведениях классической скульптуры не выпукл и вообще не высок, ибо хотя духовное и должно выступать в очертаниях лица, тем не менее скульптура имеет своей задачей изображать не духовность как таковую, а индивидуальность, все еще целиком выражающуюся в телесном. У голов, например, статуй Геркулеса лоб потому преимущественно низкий, что Геркулес обладает скорее мускульной, телесной силой, направленной во-вне, чем обращенной во внутрь силой духовной. В прочих статуях лоб видоизменяется различно: он более низок у статуй прелестных и молодых женщин, более высок у статуй, изображающих людей, полных достоинства и погруженных в духовное раздумье. К вискам лоб не образует острого угла и в них не западает, а яйцеобразно круглится спокойным сводом и оброс волосами. Ибо острые непокрытые волосами углы и впадины на висках свойственны только людям стареющим, идущим к своему закату, а не вечно цветущей юности богов и героев.

Относительно *глаз* мы должны, с самого начала установить, что идеальному скульптурному изображению недостает, помимо собственного живописного цвета, также и *взора* глаз. Можно, правда, постараться исторически доказать, что древние раскрашивали глаза у некоторых храмовых статуй Минервы и других богов, так как у некоторых статуй еще находятся следы краски. Тут следует, однако, сказать, что, создавая священные статуи, скульпторы часто, вопреки хорошему вкусу, по мере возможности придерживались традиции. У других статуй, как оказывается, были вставлены глаза из благородных камней. Но, как мы уже выше сказали, это следует приписать удовольствию, которое древние находили в том, чтобы изукрасить изображения богов как можно богаче и пышнее. В общем можно сказать, что указанный прием или наблюдался в начале развития скульптуры, или объяснялся религиозными традициями, или представлял исключения;

кроме того, окраска все еще не придает глазу того сосредоточенного в себе взора, который только и сообщает глазу полное выражение. Мы можем поэтому здесь считать установленным, что в дошедших до нас от древности истинно классических и свободных статуях и бюстах недостает зрачка, равно как и духовного выражения взора. Ибо хотя в глазное яблоко часто и зарисован также зрачок или же он обозначен копическим углублением и оборотом, выражающим блестящую точку зрачка и этим как бы подобие взора, все это, однако, опять-таки является лишь совершенно внешней формой глаз, а не придает им жизни, не передает взора как такового, не является взором внутренней души.

Кажется, что художнику трудно пожертвовать глазом, этой простой одушевленностью. Ведь каждому человеку мы *прежде всего* смотрим в глаза, желая найти точку опоры, объяснение и основание всех тех явлений, которые могут быть наиболее просто постигнуты из точки единства взора. Взор более всего полон жизни, он представляет собой концентрацию внутреннего переживания (*der Innigkeit*) и чувствующей субъективности; подобно рукопожатию и еще быстрее человек посредством взора соединяется с другим человеком. И этой черты, более всех преисполненной души, скульптура должна быть лишена. Напротив, в живописи это выражение субъективного чувства явственно выступает посредством нюансов окраски либо во всей его интимности, либо в разнообразном соприкосновении с внешними вещами и вызванными ими особыми интересами, чувствами и страстями. Но сферой художника в скульптуре не является ни внутреннее переживание души в себе, объединение всего человека в простом Я, выступающем во взоре, как в последней световой точке, ни рассеянная, переплетенная с внешним миром субъективность. Цель скульптуры — дать целокупность внешнего облика, на составные части которого она должна как бы раздробить душу и изобразить ее посредством этого многообразия, так что скульптуре не дозволено сведение к одной душевной точке и к мгновенности взора. Произведение скульптуры не обладает внутренней жизнью как таковой, которая проявилась бы также особо (*für sich*), как эта идеализированность взора в противовес другим частям тела, и выступила бы в противоположность глаза и тела. В скульптуре то, что индивидуум представляет собой как внутреннее, духовное, всецело разлито по всей целокупности внешнего образа, которую объемлет лишь рассматривающий его дух, зритель. И точно так же глаз, *во-вторых*, глядит во-вне, направлен на внешний мир, существенно смотрит на предмет и этим показывает человека в его соотношении с разнообразными внешними вещами, равно как и в ощущении того, что его окружает и что вокруг него происходит. Но подлинное скульптурное изображение как раз свободно от этой связи с внешними вещами и погружено в то, что есть субстанциального в его

духовном содержании, внутрь себя самостоятельно, без разбросанности и переплетенности. *В-третьих*, взор получает свое развернутое значение через выражение остального облика в его жесте и слове, хотя взор и отделен от этого развернутого выражения как формальная точка субъективности, в которую собрано все многообразие облика и его окружение. Но такое вдающееся в частности изображение чуждо пластическому искусству. Итак, более специальное выражение во взоре, которое не нашло бы своего дальнейшего соответствующего развертывания во всем облике, было бы лишь случайной особенностью; последнюю скульптура не должна допускать в своей области. На основании этих соображений мы можем утверждать, что скульптура не только ничего не теряет от отсутствия взора у ее статуй, но сообразно своей точке зрения *необходимо должна* отказаться от такого рода выражения души. Следовательно, в том факте, что древние познали ограничение и пределы скульптуры и строго оставались верными этому отвлечению, опять-таки сказалось их великое чутье. Это — проявление их высокого *рассудка* в полноте их разума и целостности их созерцания. — Правда, и в античной скульптуре мы встречаем изваяния, взор которых устремлен в одну определенную точку, как, например, в уже несколько раз упомянутой статуе фавна, глядящего на молодого Вакха; эта обращенная к последнему улыбка выражена задумчиво, однако и здесь также глаз не зрит; статуи же настоящих богов в их простых ситуациях не даются в таких специальных связях в отношении поворота глаза и взора.

Что касается, говоря детальнее, *формы* глаза в идеальных произведениях скульптуры, то он большой, открытый, овальный, образует прямой угол с линией лба и носа и лежит глубоко (Винкельман, Собр. соч., т. IV, кн. 5, гл. 5, § 20, стр. 198). Уже Винкельман усматривает в больших глазах черту красоты; так, большой свет прекраснее малого. «Но величина глаза, — продолжает он, — сообразна с глазной костью и ее впадиной и обнаруживается в разрезе и отверстии век, из которых на красивом глазе верхнее описывает по направлению к внутреннему кругу более круглый изгиб, чем нижнее». На головах, поставленных в профиль, при рельефных изображениях само глазное яблоко образует профиль и получает как раз благодаря этому разрезу печать величия и открытого взгляда, блеск которого вместе с тем, согласно замечанию Винкельмана, отмечается на монетах выпуклой точкой на глазном яблоке. Однако не все большие глаза красивы, ибо они становятся такими, с одной стороны, лишь благодаря тому, что веки приподняты, а с другой, благодаря тому, что глаза глубоко сидят. Глаз не должен выдаваться вперед и как бы выбрасываться во внешнее пространство, ибо как раз это отношение к внешнему миру устранено в идеале и заменено уходом в себя, в субстанциальное внутри себя бытие индивидуума.

Но если глаза выдвинуты вперед, то это сразу говорит о том, что глазное яблоко то выталкивается наружу, то снова оттягивается назад; в особенности когда человек пялит глаза, то это доказывает, что он вышел из себя, либо смотрит вперед без всякой мысли, либо совершенно так же бездуховно погружен в созерцание какого-нибудь чувственного предмета. У древних в их скульптурных изображениях, достигших идеального совершенства, глаза даже сидят глубже, чем это имеет место в природе (Винкельман, гл. I, § 21). Винкельман выдвигает тут то соображение, что в больших статуях, поставленных дальше от взора зрителя, глаз (так как глазное яблоко, помимо того, представляло по большей части гладкую поверхность) без этого глубокого положения был бы лишен смысла и казался бы мертвым, если бы игра света и тени, возрастающая именно благодаря приподнятости глазной кости, не сделала бы глаз более действенным. Однако это глубокое положение глаз имеет еще и другое значение. А именно, если лоб благодаря этому выдается в большей мере, чем в природе, то мыслящая часть лица получает преобладание и духовное выражение выступает резче, более же усиленная тень в глазных впадинах со своей стороны сама дает почувствовать глубокую и сосредоточенную внутреннюю жизнь, слепоту к внешнему и привлечение внимания к тому, что существенно в данной индивидуальности, глубина которой разлита на всем облике. На монетах лучших времен глаза также лежат глубоко, а глазные кости выдаются вперед. Напротив, брови выражены не широкой дугой маленьких волосков, а лишь намечены посредством резкой остроты глазных костей, которые, не прерывая формы лба, как это делают брови своим цветом и относительной приподнятостью, тянутся вокруг глаз эллиптической дугой. Высокий и вследствие этого более самостоятельный изгиб бровей никогда не считался красивым.

Об ушах Винкельман говорит — и это в-третьих (гл. I, § 29), — что древние прилагали величайшие старания к их разработке, так что, например, в резных камнях недостаточно тщательная выделка уха является несомненным признаком неподлинности данного художественного произведения. В особенности портретные статуи часто передают своеобразно индивидуальную форму ушей. Поэтому по форме ушей можно часто догадаться, что за лицо тут изображено, если последнее знакомо; например, имея перед собой ухо с необычно большим отверстием, можно умозаключить, что здесь изображен Марк Аврелий. Больше того, даже бесформенность ушей передавалась древними. Как на своеобразный вид ушей в идеальных головах, например в некоторых головах статуй Геркулеса, Винкельман указывает на плоские и вздутые у хрящевых краев уши. Это характерная черта борцов и панкратиастов; ведь Геркулес (гл. I, § 34) в играх, устроенных в Элиде в честь Пелопса, получил награду в качестве панкратиаста

(ββ) Относительно той части лица, которая со стороны своей естественной функции теснее связана с практическим аспектом внешних чувств, мы, во-вторых, должны еще сказать об определенной форме носа, рта и подбородка.

Неодинаковость формы носа сообщает лицу самый разнообразный вид и многосторонние вариации в выражении. Так, например, острый нос с тонкими крыльями мы привыкли приводить в связь с острым умом, между тем как широкий и отвислый или вздернутый, как у животных, нос вообще указывает на чувственность, глупость и грубость. Но скульптура должна стараться освободиться как от таких крайностей, так и от частных промежуточных ступеней в форме и выражении. Поэтому она, как мы уже видели при рассмотрении греческого профиля, избегает не только отделения носа ото лба, но также и того, чтобы он загибался вверх, вниз, избегает резкой заостренности и более широкой закругленности его оконечности, приподнятости в середине, впалости у лба и приплюснутости у рта, вообще острого и толстого носа, а ставит вместо этих разнообразных видоизменений как бы безразличную форму, однако слегка всегда оживленную индивидуальностью.

После глаз *рот* очень красив, если он оформлен не со стороны своей природной целесообразности в качестве орудия для принятия пищи и питья, а со стороны своей духовной значительности. В этом отношении он уступает по многообразию и богатству выражения лишь глазу, хотя и в состоянии живо изобразить тончайшие нюансы насмешки, презрения, зависти, всю градацию страдания и радости посредством почти незаметных движений и одушевленной их игры. Даже сохраняя неподвижность своей формы, рот способен выражать привлекательность, серьезность, чувственность, чопорность (*Sprödigkeit*), преданность и т. д. Но для частных оттенков духовного выражения скульптура пользуется им в меньшей мере; она должна преимущественно устранять из формы и разреза губ все чисто чувственные черты, указывающие на физические потребности. Она поэтому не делает вообще рот ни слишком полным, ни слишком малым, ибо слишком тонкие губы указывают также и на скудость чувств, нижнюю губу она делает более полной, чем верхнюю; такие губы были и у Шиллера, в форме рта которого можно было усмотреть значительность и богатство чувства. Эта более идеальная форма губ сообщает рту в сравнении с мордой животных вид относительного отсутствия потребностей, тогда как у животных при выступании вперед верхней части мы сейчас же вспоминаем о желании наброситься на пищу и ее схватить. Рот у человека по своей духовной функции, главным образом, является орудием речи, органом свободного сообщения другим людям того, что он сознал в душе, точно так же как глаз есть выражение чувствующей души. Идеальные творения скульптуры, далее, не замыкали плотно губы;

в произведениях, принадлежащих эпохе расцвета искусства (гл. I, § 25, стр. 206), рот несколько раскрыт, причем, однако, не видны зубы, ничего общего не имеющие с выражением духовного. Это можно объяснить тем, что при деятельности органов чувств, в особенности когда человек настойчиво, пристально устремляет взор на определенные предметы, рот закрывается; напротив, когда человек, ни на что не глядя, свободно погружен в самого себя, рот слегка открывается и углы рта лишь немного опущены вниз.

Наконец, в-третьих, *подбородок* завершает в своей идеальной форме духовное выражение рта, если он не совершенно отсутствует, как у животных, и не отеснен назад и тощ, как в египетских произведениях скульптуры; будучи оттянут вниз даже глубже обычного, он в круглой полноте своей сводчатой формы, в особенности при более короткой нижней губе, получает еще больше величия. Дело в том, что полный подбородок производит впечатление некоторой сытости и спокойствия. Напротив, у беспокойных старушек трясется сухой подбородок с тощими мускулами, и Гёте, например, сравнивает их челюсти с захватывающими щипцами. Все это беспокойство при полном подбородке исчезает. Ямочка же, которую считают теперь чем-то красивым, будучи случайной прелестью, не является существенным атрибутом красоты. Но вместо этого большой круглый подбородок признается необманивающим признаком античных голов. У Медицейской Венеры, например, он не так велик, однако оказалось, что он поврежден.

(γγ) Нам остается теперь в заключение сказать лишь о *волосах*. Волосы носят вообще характер больше растительного, чем животного образования, и не столько доказывают силу организма, сколько являются признаком его слабости. Варвары носят волосы плоско висящие или кругло подрезанные, а не волнистые или кудрявые. Древние в своих идеальных скульптурных произведениях обрабатывали волосы с большим тщанием; новые народы в этом отношении менее рачительны и умелы. Разумеется, и древние, обрабатывая уж очень твердый камень, не давали волосам ниспадать свободно волнистыми локонами, а изображали их (Винкельман, гл. I, § 37, стр. 218) коротко подрезанными и тонко затем расчесанными. У мраморных же статуй волосы изображались в добрые времена искусства у мужских голов курчавыми и длинными, а у женских голов, там, где волосы изображались поднятыми кверху и завязанными, видно, по крайней мере по словам Винкельмана, как они змеятся и имеют нарочитые углубления; это делалось с целью придать им многообразие и игру света и тени, что не может быть произведено посредством проведения низких борозд. Кроме того, у разных богов прическа и расположение волос также различны. Аналогично и христианская живопись выделяет Христа посредством определенного характера пробора и локонов; те, кто еще в настоящее время стре-

мится придавать себе наружность Христа, подражают этому образцу.

(γ) Эти особые части должны сомкнуться в своей форме, стать головой как единым целым. Красивый вид этой головы определяется здесь линией, которая ближе всего подходит к овальной. Благодаря ей все резкое, остроконечное, угловатое растворяется в гармонию и непрерывную нежную связь формы, не являясь, однако, только правильным и абстрактно симметричным и не превращаясь также в многостороннее разнообразие линий и их поворотов и изгибов, как в прочих частях тела. Для образования этого возвращающегося в себя овала требуется, в особенности относительно переднего вида лица, прекрасный, свободный взлет от подбородка к уху; равно как уже упомянутая выше линия, которую описывает лоб вдоль глазных костей. Нужна также и дуга над профилем, проходящая ото лба через кончик носа вниз к подбородку, и прекрасный свод, образуемый затылком.

Вот что я хотел сказать об идеальном виде головы, не пускаясь в дальнейшие подробности.

(б) Что касается затем остальных членов — шеи, груди, спины, живота, рук, кистей, бедер и ног, — то здесь уместен другой способ изображения. Они могут, правда, быть прекрасными по своей форме, но прекрасными лишь чувственно, жизненно, не выражая, однако, уже своим видом как таковым духовного, как это делает лицо. Древние также в отношении формы этих членов и их разработки обнаружили высшее чутье красоты, однако и этим формам в подлинной скульптуре не дозволено являть себя исключительно только как красоту живого; они в качестве членов *человеческой* фигуры должны одновременно производить впечатление духовного, насколько телесное как таковое на это способно. Ибо в противном случае выражение внутреннего концентрировалось бы только в лице, между тем как в пластике скульптуры духовное должно на самом деле быть разлитым по всему облику, проникать его насквозь и не изолироваться, не отделяться от телесного.

Если мы теперь поставим вопрос, какими средствами могут участвовать грудь, живот, спина и конечности в выражении духа и, значит, сами могут принимать в себя, кроме прекрасной жизненности, также и дыхание духовной жизни, то такими средствами являются следующие:

Во-первых, положение, в которое художник ставит члены тела по отношению друг друга, поскольку это положение исходит изнутри духа и свободно определено изнутри.

Во-вторых, движение или покой в их полной красоте и свободе формы.

В-третьих, этот характер положения и движения членов тела своим определенным строем (*habitus*) и своим выражением указывает ближе на ту особенную ситуацию, в которой получает

воплощение идеал, который никогда не может быть идеалом лишь абстрактно.

Относительно этих пунктов я также прибавлю еще несколько общих замечаний.

(а) Что касается *положения*, то *первое*, что представляется даже поверхностному рассмотрению, — это *прямое* положение человека. Тело животного идет параллельно земле, морда и глаза имеют то же направление, что и хребет; животное не может самостоятельно, собственными силами устранить это свое отношение к тяжести. Совсем не так обстоит дело у человека, так как смотрящий прямо глаз в своем естественном направлении образует прямой угол с линией тяжести и тела. Человек, правда, может также ходить на четвереньках, как и животные; дети действительно так поступают; однако, как только сознание начинает пробуждаться, человек вырывается из этой животной связанности с землей и стоит свободно, самостоятельно, прямо. Стоять прямо — некоторый акт воли, ибо как только прекращается желание стоять, наше тело рушится, падает на землю. Уже в силу одного этого прямое положение имеет характер некоторого духовного выражения, поскольку прямое стояние, освобождение от связанности с землей, находится в связи с волей и поэтому с духовным и внутренним, как и в самом деле о свободном в себе и самостоятельном человеке, не ставящем своих помыслов, воззрений, намерений и целей в зависимость от других, мы привыкли говорить, что он стоит на собственных ногах.

Но прямое положение еще как таковое не прекрасно, а становится прекрасным только в силу свободы своей формы. А именно, если человек стоит прямо лишь абстрактно, если у него совершенно равномерно висят вдоль тела руки, не отделяясь от последнего, ноги также плотно поставлены рядом, то это производит неприятное впечатление оцепенелости, даже в том случае, когда мы не должны видеть в этом припужденность. Оцепенелость составляет здесь, с одной стороны, абстрактную, как бы архитектурную правильность, которую сохраняют члены тела вследствие одинаковости их положения; с другой стороны, в ней не обнаруживается никакого исходящего изнутри духовного определения, ибо в этом случае руки, ноги, грудь, живот, все члены тела стоят и висят так, как они выросли у человека с самого начала, не будучи приведены духом и его волей и чувством в измененное соотношение. Так обстоит дело и с сидением. Если человек, наоборот, свертывается в клубок или сидит на корточках на земле, то этому положению также недостает свободы, так как оно указывает на нечто подчиненное, несамостоятельное и рабское. Напротив, свободная поза отчасти избегает абстрактной правильности и угловатости и придает также положению членов линии, приближающиеся к органическим формам, отчасти

же она позволяет просвечивать духовным определениям, так что из позы делается возможным узнать переживаемые внутренне состояния и страсти. Лишь в этом случае поза может быть признана жестом души.

Однако в применении поз как жеста скульптура должна действовать с большой осторожностью; ей приходится при этом преодолевать некоторые затруднения. А именно, с одной стороны, взаимоотношение членов выводится тогда, правда, из внутреннего состояния духа; однако, с другой стороны, это определение изнутри не должно ставить отдельные члены в положение, противное структуре тела и ее законам; тогда предстало бы лишь зрелище учиненного над членами насилия или обнаружился бы антагонизм с тем тяжелым материалом, осуществление в котором замыслов художника является задачей скульптуры. В-третьих, поза должна представляться безусловно неприпущенной, т. е. мы должны получить впечатление, как будто тело само по себе принимает эту позу, потому что в противном случае тело и дух являли бы себя чем-то различным, диспаратным и вступили бы между собой в отношение голого повеления, с одной стороны, и абстрактного послушания — с другой, между тем как они ведь должны составлять в скульптуре одно и то же непосредственно согласующееся целое. Главным требованием является тут неприпущенность. Дух как внутреннее должен всецело пронизать члены, а последние должны также вобрать в себя дух и его определения как собственное содержание их души. Что же касается, наконец, вопроса о том, какого *рода* тот жест, выразить который в идеальной скульптуре может быть поручено позе, то из того, что мы установили раньше, вытекает, что он не должен быть безусловно изменчивым, моментальным жестом. Скульптура не должна изображать так, как будто люди под действием звуков рога Гюйона сразу окаменели или замерзли посреди движения и действий. Напротив, жест, хотя он, несомненно, может быть указателем совершающегося характерного действия, должен, однако, выражать лишь начало действия и подготовку к нему, намерение или же прекращение действия, возвращение от него к покою. Покой и самостоятельность духа, заключающего внутри себя возможность целого мира, является тем, что более всего соответственно скульптурному образу.

(β) Точно так же, как с положением тела, обстоит дело, *во-вторых*, и с *движением*. Оно как движение в собственном смысле менее уместно в скульптуре как таковой, поскольку она еще не перешла по своему почину к способу изображения, приближающемуся к дальнейшему искусству. Главная задача скульптуры — поставить перед нами спокойные образы богов в их блаженном внутреннем самодовлении, вне борения. Многообразие движений здесь само собою отпадает; здесь скорее изображается погруженный в себя стоящий или лежащий бог. Это то внутри себя чреватое,

которое не переходит к определенному действию и, стало быть, не сосредоточивает всю свою силу в один момент, делает главным не этот момент, а спокойную равную длительность. Надо суметь представить себе, что образ бога будет неизменно находиться в той же позе. Изображение существа, вышедшего из своего состояния самодовления, ринувшегося в гущу определенного действия, полного конфликтов, напрягающегося на момент, но не могущего и не желающего выдержать дальше это напряжение, — изображение всего этого противно спокойной идеальности скульптуры; оно больше выступает лишь там, где в группах и рельефах изображаются частные моменты некоторого действия в манере, уже напоминающей нам принцип живописи. Эффектные сильные страсти и их временный взрыв производят впечатление сразу, но этим все и кончается; мы неохотно к ним возвращаемся. В них нам изображают то, что наиболее бросается в глаза, а это последнее есть дело мгновения, которое мы обзреваем и познаем также в одно мгновение, между тем как именно внутренняя полнота и свобода, бесконечное и вечное, в которое можно длительно погружаться, оттесняется на задний план.

(γ) Но этим мы не хотим сказать, что скульптура, там, где она держится своего строгого принципа и находится на вершине своего развития, должна вовсе исключать из своей сферы взволнованную позу; она в таком случае изображала бы пам божественное лишь в его неопределенности и безразличии. Поскольку она должна, напротив, схватить субстанциальное как *индивидуальность* и поставить эту индивидуальность перед созерцанием в телесном облике, то внутреннее и внешнее состояние, в котором она отчеканивает свое содержание и его форму, тоже должно быть *индивидуальным*. Эта-то индивидуальность определенной ситуации выражается по преимуществу посредством положения и движения тела. Однако, подобно тому как субстанциальное в скульптуре является главным, а индивидуальное из него еще не высвободилось, еще не достигло частной самостоятельности, так и особенная определенность ситуации не должна быть такой, которая лишь возмущает или упраздняет простую самородность этого субстанциального тем, что либо вовлекает его в односторонние коллизии и борьбу, либо вообще всецело перемещает его в многообразие особенного и сообщает важность именно этому многообразию. Она должна скорее оставаться лишь такой определенностью, которая, сама по себе взятая, несущественна, или даже быть веселой игрой безобидной жизненности на поверхности индивидуальности, субстанциальность которой ничего не теряет от этого в своей глубине, самостоятельности и покое. Но это тот пункт, который я обсудил уже раньше, когда говорил о ситуации, в которой идеал может быть изображен в своей определенности, причем я постоянно ссылаясь на скульптуру (Эстетика, т. I, стр. 192—195); поэтому я здесь не буду на нем останавливаться.

(с) Последний важный пункт, который теперь еще осталось рассмотреть, касается вопроса об *одежде* в скульптуре. На первый взгляд может показаться, что наиболее соответствует идеалу скульптуры нагая фигура, пронизанная духом чувственная красота тела в его позе и движении, и что одежда была бы лишь во вред. Особенно в наши дни снова сетуют на то, что современная скульптура так часто вынуждена одевать свои статуи, между тем как ведь никакая одежда не достигает красоты человеческих органических форм. Вслед затем высказывают сожаление, что наши художники имеют мало случаев изучать наготу, которая всегда была перед глазами древних. В общем можно об этом лишь сказать, что, рассматривая вопрос со стороны чувственной красоты, надо во всяком случае отдать предпочтение наготе, но что чувственная красота как таковая не представляет последней цели скульптуры, так что, следовательно, греки не совершали ошибки, изображая, правда, большую часть мужских фигур без одежды, но изображая значительно большую часть женских фигур одетыми.

(а) Одежда вообще, независимо от художественных целей, находит свое основание, с одной стороны, в *потребности* защитить себя от влияния непогоды, ибо природа не сняла с человека эту заботу, как она сняла ее с животных, покрытых шкурой, перьями, волосами, чешуей и т. д., а, напротив, предоставила ему заботу об этом. С другой стороны, человека побуждает покрывать себя одеждой и чувство стыдливости. Стыд, взятый в совершенно общем смысле, есть начальная стадия гневного сопротивления тому, что не должно быть. И вот человек, сознавший свое высшее назначение быть духом, необходимо должен смотреть на чисто животное, как на несоответствие; он по преимуществу должен стремиться скрывать как нечто несоответствующее высшей внутренней жизни части своего тела — живот, грудь, спину, ноги, выполняющие лишь животные функции или указывающие лишь на внешнее как таковое и не имеющие никакого прямого духовного назначения и выражения. У всех народов, у которых возникает размышление, мы находим поэтому в большей или меньшей степени чувство стыда и потребность в одежде. Уже в рассказе из книги «Бытия» этот переход выражен в высшей степени многозначительно. Адам и Ева до вкушения от древа познания невинно расхаживают по раю нагими, но как только в них пробуждается духовное сознание, они видят, что они наги, и стыдятся своей наготы. То же самое чувство господствует также и у остальных азиатских народов. Так, например, Геродот, рассказывая о том, как Гигес достиг престола, говорит (I, гл. 10), что у лидийцев и почти у всех варваров считается большим позором даже для мужчины, если его увидят голым; доказательством этого служит история с женой лидийского царя Кандавла. Кандавл дает возможность Гигесу, своему телохранителю и любимцу, увидеть

свою супругу голой, дабы убедить его, что она красивейшая из женщин. Она, от которой должна была быть сохранена эта тайна, все-таки узнает о нанесенном ей позоре, так как она видела, как Гигес, который был спрятан в спальне, проскользнул в дверь. На следующий день она в гневе велела позвать к ней Гигеса и заявила ему, что так как царь нанес ей эту обиду и Гигес видел то, чего ему не подобало видеть, то она предоставляет ему лишь следующий выбор: либо он в наказание убьет царя, а затем будет владеть ею и царством, либо он умрет. Гигес выбирает первое и после убийства царя овладевает престолом и ложем вдовы. Напротив, египтяне часто или по большей части делали свои статуи нагими, так что на мужских фигурах были только передники, на фигуре же Изида одежда была обозначена только тонкой, едва заметной каймой вокруг ног; делалось это, однако, не из-за отсутствия стыдливости и не вследствие любви к красоте органических форм. Ибо при их символической точке зрения, можно сказать, было важно не оформление соответственного духу явления, а лишь значение, сущность, представление о том, что образ должен вызывать в сознании; они, таким образом, оставляли человеческий образ в его естественной форме, которую и отображали очень верно, не задумываясь о дальнейшем, более или менее близком соответствии духу.

(β) Наконец, у греков мы находим и то и другое — как нагие, так и одетые фигуры. Таким же образом они поступали и в действительности: они носили одежду, а с другой стороны, считали для себя честью то обстоятельство, что они первые стали бороться нагими. В частности лакедемоняне были первыми, боровшимися без одежды. Однако у них это происходило не из чувства красоты, а из упрямого равнодушия к нежному и духовному, к тому, что содержится в стыдливости. Греки, национальному характеру которых было столь же свойственно интенсивное чувство личной индивидуальности, как она непосредственно наличествует и духовно одушевляет их существование, сколько и любовь к свободной прекрасной форме, должны были перейти и к тому, чтобы художественно разрабатывать само по себе человеческое в его непосредственности, телесное, как оно принадлежит человеку и пронизано его духом; они превыше всего ставили человеческий образ как образ, так как он — самое свободное и прекрасное. В этом смысле они не из равнодушия к духовному, а из равнодушия к лишь чувственной стороне вожделения решительно отбросили ради красоты ту стыдливость, которая не допускает показа чисто телесного в человеке; много их фигур дано вполне намеренно нагими.

Но столь же мало можно было провести вполне последовательно это отсутствие всякого рода одежды. Ибо, как я уже раньше заметил, говоря об отличии между головой и остальными членами тела, нельзя в самом деле отрицать, что духовное выражение

фигуры ограничивается лицом, и положением, и движением целого, т. е. жестом, который делается выразительным преимущественно только посредством рук, кистей руки и постановкой ног. Ибо эти органы, деятельность которых направлена на внешний мир, чаще всего обладают выражением, проявляют духовное именно благодаря характеру их положения и движения. Напротив, остальные члены тела способны и остаются способными являть лишь чисто чувственную красоту; различия, становящиеся в них зримыми, могут быть различиями только в телесной силе, развитии мускулов или в мягкости и нежности, равно как и различиями пола, старости, молодости, детства и т. д. Поэтому для выражения в облике духовного нагота этих членов становится чем-то безразличным также и в смысле красоты, а приличие требует прикрывать такие части тела в тех случаях, когда намерением художника является изобразить преимущественно духовное в человеке. То, что идеальное искусство проделывает вообще в каждой отдельной части, устраняя все те мелкие подробности, которые представляют собой продукт скудости животной жизни в ее организации — жилочки, морщины, волоски на коже и т. д., подчеркивая лишь духовную концепцию формы в ее живых очертаниях, — это же самое делает здесь одежда. Она скрывает органы, которые, конечно, необходимы для сохранения тела, для пищеварения и т. д., но излишни для выражения духовного. Нельзя поэтому сказать огульно, что нагота скульптурных фигур всегда свидетельствует о более высоком чувстве красоты, о большей нравственной свободе и неиспорченности. Греками и тут руководило правильное, духовное чутье.

Нагими изображались древними греками дети, например Амур; у них телесное явление совершенно невинно; духовная красота как раз и состоит тут в этой полной невинности и ненарочитости; далее, юпоши, юные боги, герои — боги и герои, например, Персей, Геркулес, Тезей, Ясон; у последних главное — это героическая храбрость, закалка и развитие тела ради совершения подвигов, требующих телесной силы и выдержки; борцы в национальных состязаниях, где интересным могло быть не содержание действия, дух и индивидуальность характера, а только телесная сторона деяния — сила, проворство, красота, свободная игра мускулов и членов; точно так же обнажены фавны и сатиры, вакханки в бешеном безумстве танца, равно как и Афродита, поскольку в ней главным моментом является чувственное, женское очарование. Напротив, там, где должна выступить на первый план полная дум высшая значительность и внутренняя, духовная серьезность и вообще природное не должно быть преобладающим, там появляется одежда. Так, например, уже Винкельман указывает, что из десяти женских статуй только одна была нагая. Из богинь облачены в одежду в особенности Паллада,

Юнона, Веста, Диана, Церера и музы, из богов — главным образом, Юпитер, бородатый индусский Вакх и др.

(γ) Что же касается, наконец, принципа, которым следует руководствоваться при выборе одежды, то это — излюбленный, часто дискутировавшийся предмет обсуждения, который в известной степени уже успел сделаться тривиальным. Я посему сделаю об этом лишь следующие краткие замечания.

В целом мы не должны сожалеть о том, что наше чувство благопристойности остерегается ставить совершенно нагие фигуры, ибо если только одежда, не скрывая позу, дает ей полностью проглядывать, то ничего не теряется, напротив, одежда лишь подчеркивает по-настоящему позу. На нее тут следует смотреть даже как на преимущество, поскольку она скрывает от непосредственного нашего взора то, что как чисто чувственное лишено значения; она показывает нам лишь то, что имеет отношение к выраженной посредством позы и движения ситуации.

(αα) Если признать этот принцип, то может показаться, что для художественной трактовки самым выгодным является прежде всего та одежда, которая как можно меньше скрывает форму членов и тем самым также и положение, как это происходит в нашей *современной* плотно облегающей тело одежде. Наши тесные рукава и брюки следуют очертаниям фигуры; поэтому, показывая ясно всю форму тела, они очень мало мешают также походке и позе. Напротив, длинные широкие одежды и раздувающиеся штаны восточных народов были бы совершенно несовместимы с нашей живостью и разнообразными занятиями; они подходят лишь таким людям, как турки, которые в течение целого дня сидят, поджав под себя ноги, или шагают лишь медленно и чрезвычайно важно. Но вместе с тем мы знаем — первый взгляд, брошенный невзначай на современные статуи или картины, может нам это доказать, — что наша теперешняя одежда совершенно нехудожественна. А именно, как я уже раньше подробно развил это соображение в другом месте, мы благодаря ей видим, собственно говоря, не тонкие, свободные, живые, разработанные нежно и плавно контуры тела, но узкие мешки с неподвижными складками. Ибо, если самое общее в формах остается, то все же прекрасные органические волны утрачиваются; мы видим, говоря более определенно, лишь нечто, произведенное согласно соображениям внешней целесообразности, выкроенное, куски, которые здесь сшиты вместе, там натянуты на теле, а еще в другом месте неподвижны, это вообще совершенно несвободные формы, складки и поверхности, прилаженные с помощью швов, петель, пуговиц. Таким образом, на деле такая одежда есть только покрытие, облачение, которое не имеет никакой собственной формы, а с другой стороны, скрывает в органическом оформлении членов, следуя им в общем, как раз чувственно красивое, живые закругления и волшебные движения; вместо этого она являет нам лишь зрелище меха-

нически обработанного материала. В этом состоит полная нехудожественность современной одежды.

(ββ) Принципом художественного рода одевания является то, что оно трактуется наподобие архитектурного произведения. Архитектурное произведение есть лишь ограда (Umgebung), в которой человек может двигаться свободно и которая также и со своей стороны, как отделенная от того, что она окружает, должна иметь и показывать в себе свое собственное определение, являющееся руководящим для ее способа оформления. Далее, система поддержания и поддерживаемости, представляющая собой черту архитектуры, оформлена сама по себе, согласно своей собственной механической природе. Такому же принципу следует тот род одежды, который, как мы видели, принят в идеальной скульптуре древних. В особенности плащ подобен дому, в котором можно свободно двигаться. С одной стороны, плащ, правда, поддерживается, однако он укреплен лишь в одной точке, например на плече, во всем остальном он развивает свою особую форму, согласно определениям своей собственной тяжести, висит, ниспадает, образует складки, сам по себе свободен и обретает частные видоизменения этого свободного оформления только через позу. Такое свободное ниспадание, более или менее, но не существенно ослабленное, замечается также в других частях античного одевания; оно-то и составляет их художественность. Мы видим здесь не нечто прижатое и сделанное, форма которого носит следы лишь внешнего насилия и принуждения, по само по себе оформленное; последнее, однако, берет свою исходную точку от духа через положение фигуры. Поэтому одевания древних удерживаются телом и определяются его положением лишь постольку, поскольку это необходимо, чтобы они не упали; помимо же этого они висят вокруг него свободно и все еще сохраняют этот принцип даже тогда, когда приводятся в движение движением тела. Все это — безусловно необходимо, ибо одна вещь — тело, другая — одевание; одевание поэтому само по себе должно добиться своего и являться в своей свободе. Современная же одежда, напротив, всецело поддерживается телом и играет только служебную роль, так что она и позу выражает слишком резко и все-таки лишь обезображивает формы членов. Там же, где она в образовании складок и т. д. могла бы получать самостоятельную форму, опять-таки лишь портной изготавливает эту форму, руководясь случайной модой. Материя дергается в разные стороны, зависая, с одной стороны, от различных членов тела и их движений, а с другой стороны, от своих собственных швов.— В силу этих соображений античная одежда представляет собой идеальную норму для скульптурных произведений, и она куда более предпочтительна современной. О способе и подробностях античного способа одеваться писалось бесконечно много с антикварной ученостью, ибо хотя мужчины, вообще говоря, и не имеют права болтать о мо-

де в одежде, характере материала, вышивке, покрое и всяких других деталях, они все же, под прикрытием науки об античных реалиях (*das Antiquarische*), получают достаточный предлог трактовать и эти ничтожные вещи как важные и обсуждать их более пространно, чем это дозволено даже женщинам, находящимся здесь в своей сфере.

(γγ) Но совершенно другую точку зрения мы должны будем выдвинуть, если нам поставят вопрос, следует ли абсолютно отвергать во всех случаях современную одежду, вообще всякую другую, кроме античной. Этот вопрос приобретает большую важность в особенности в отношении статуй, представляющих собой портреты, а так как главный его интерес заключается в том, что он затрагивает один из принципов нынешнего искусства, то мы рассмотрим его несколько подробнее.

Если в наши дни надо сделать портрет еще живущего человека, то для этого необходимо требуется, чтобы одежда и внешнее окружение также брались из этой самой индивидуальной действительности, ибо именно потому, что здесь предметом художественного произведения является действительное лицо, как раз то внешнее (к чему по существу принадлежит одежда), взятое как есть в действительности и правдивости, становится самым необходимым. Главным же образом следует подчиняться этому требованию там, где дело идет о том, чтобы поставить перед глазами в их индивидуальности определенные характеры, которые действовали и были велики в какой-либо *особой* сфере. В картине или мраморе индивидуум выступает для непосредственного созерцания телесно, т. е. в обусловленности внешними вещами; желать поднять портрет выше этой обусловленности было бы тем противоречивее, что индивидуум имел бы в себе тогда безусловную внутреннюю неправду, между тем как заслуга, своеобразие и замечательность действительных людей именно и состоит в их воздействии на действительность, в их жизни и деятельности в рамках определенного круга занятий. Если желательно, чтобы эта индивидуальная деятельность стала для нас наглядной, то обстановка не должна быть разнородной, находящейся в ней в разладе. Какой-нибудь знаменитый генерал существовал как генерал, если иметь в виду непосредственную его обстановку, среди пушек, ружей и в пороховом дыму. Когда мы желаем его вообразить в его деятельности, то мы представляем, как он отдает приказания своим адъютантам, строит войска в боевой порядок, нападает на врага и т. д. Говоря более определенно, такого рода генерал не есть генерал вообще, а он в особенности отличился в каком-нибудь роде оружия; он, скажем, генерал-от-инфантерии или храбрый гусар и т. п. Но ко всему этому относится также его своеобразная, именно к этим обстоятельствам подходящая одежда. Далее, знаменитый генерал — это знаменитый генерал, но это еще не означает, что он является законода-

телем, поэтом, может быть, он даже человек нерелигиозный, он также не правит государством и т. д., короче говоря, он не представляет собою целокупности, а только такая полнота идеальна, божественна. Ибо божественность идеальных скульптурных образов мы должны видеть как раз в том, что их характер и индивидуальность не вступают в особые отношения и отрасли деятельности, они изъятые из этой раздробленности или (в тех случаях, когда они вызывают в нас представление о таких отношениях) изображены так, что относительно этих индивидуумов мы должны верить, что они могут выполнять решительно все.

Поэтому весьма легкомысленно требовать, чтобы герои наших дней или недавнего прошлого изображались в идеальной одежде, если их героизм носит ограниченный характер. Конечно, это требование показывает рвение в отстаивании прекрасного в искусстве, но рвение нерассудительное. Это рвение из-за любви к античности не видит, что величие древних вместе с тем заключается в высокой рассудительности во всем том, что они делали, ибо хотя они и изображали то, что само по себе идеально, они, однако, не навязывали такой формы тому, что идеальным не является. Если все существенное содержание отдельных людей не идеально, то и одежда не должна быть такой. Подобно тому как энергичный, знающий, чего он хочет (*bestimmter*), решительный генерал еще не обладает в силу этого лицом, которое дозволяло бы придавать ему черты Марса, так и здесь одеяния греческих богов были бы таким же маскарадом, как если бы мы надели на бородатого мужчину девичье платье.

Помимо этого, современная одежда причиняет некоторые затруднения также вследствие того, что она подчинена *mode* и очень изменчива. Разумность моды следует видеть в том, что она осуществляет над преходящим право все снова и снова изменять его. Выкроенный сюртук скоро опять выходит из моды; чтобы сюртук правился, необходимо, чтобы он был модным. Но если мода прошла, то прекращается и привычка; то, что еще немного лет тому назад правилось, сразу становится смешным. Поэтому и для статуй должны быть сохранены только такие виды одежды, которые запечатлевают специфический характер эпохи в более длительном типе, в общем же можно рекомендовать найти средний путь, как это делают наши современные художники. Тем не менее в общем и целом всегда неудобно давать статуям, представляющим собой портреты, современную одежду, за исключением того случая, если они миниатюрны или в них хотят дать изображение этих лиц лишь фамильное. Лучше всего поэтому делать одни только бюсты (в них легче соблюсти требования идеала) с обнаженной шеей и грудью, так как здесь голова и физиономия — это главное, а остальное является как бы незначительным придатком. Напротив, у больших статуй, в особенности если они стоят в спокойной позе, мы видим именно в силу этого покоя,

что на них надето. Мужские фигуры во весь рост, будучи одеты в современную одежду, если даже портреты их написаны красками, с трудом могут подняться выше уровня посредственности. Так, например, Гердер и Виланд изображены старым Типштейном во всю фигуру сидящими и выгравированы хорошими художниками. Однако мы сразу чувствуем, что не стоит смотреть на их брюки, чулки и башмаки, что все это совершенно бледно, скучно и излишне, а уже тем паче неприятна их спокойная, самодовольная поза на кресле с удобно сложенными на животе руками.

Но дело обстоит иначе с портретными статуями лиц, которые либо очень отдалены от нас по времени своей деятельности, либо вообще сами по себе обладают идеальным величием. Ибо старое стало как бы вневременным и отступило в область неопределенного общего представления, так что при этой отрешенности от своей частной действительности оно приобретает способность быть предметом идеального изображения также и в своей одежде. Еще более это верно относительно людей, которые благодаря своей самостоятельности и внутренней полноте свободны от ограниченности частного запятия и деятельности лишь в определенную эпоху. Эти люди составляют сами по себе свободную целокупность, мир отношений и деятельностей; поэтому должно казаться, что даже в отношении одежды они стоят выше докучной повседневной жизни с ее привычными преходящими деталями. Уже у греков встречаются статуи Ахилла и Александра, в которых индивидуальные портретные черты так мало заметны, что кажется, будто видишь в этих фигурах скорее юных богов, чем людей. По отношению к гениальному, доблестному юноше Александру это вполне уместно. Но и Наполеон, например, стоит так высоко и является таким всеобъемлющим гением, что нет никаких препонов, чтобы изображать его в идеальной одежде, которая даже у Фридриха Великого не была бы неуместна, если бы дело шло о прославлении его во всем его величии. Правда, и здесь важно припоминать во внимание масштаб статуй. В маленьких фигурках, имеющих в себе нечто домашнее, небольшая треугольная шляпа Наполеона, всем знакомый мундир, накрест сложенные руки не нарушают эстетического впечатления, а если мы желаем видеть перед собой великого Фридриха как «старого Фрица», то можно его представить в шляпе и с палкой, как это делается на табакерках.

3. Индивидуальность идеальных скульптурных образов

До сих пор мы рассматривали идеал скульптуры как во всеобщем его характере, так и со стороны более строго очерченных форм его особых частных различий. Теперь нам еще остается, *в-третьих*, лишь подчеркнуть, что идеалы скульптуры, доско́дкы

они по своему содержанию должны изображать субстанциальные внутри себя индивидуальности, а по своему облику — форму человеческого тела, необходимо должны перейти также и к различной *особенности* явления и потому образовать круг особых индивидуумов, как мы его уже знаем из классической формы искусства, т. е. как круг греческих богов. Можно было бы, правда, себе представить, что должна иметься лишь одна высшая, совершенная красота, которая позволяет также, чтобы ее концентрировали во всей ее полноте в одной статуе; однако представление это о некотором идеале как таковом совершенно безвкусно и нелепо. Ибо красота идеала как раз в том и состоит, что она есть не чисто всеобщая норма, а по существу обладает индивидуальностью и потому также особенностью и характером. Единственно только благодаря этому обстоятельству в произведениях скульптуры появляется жизненность и расширяет единую абстрактную красоту в целокупность определенных внутри самих себя образов. Тем не менее в целом этот круг ограничен по своему существенному содержанию, так как множество категорий, которые мы, например, привыкли употреблять в нашем христианском воззрении, когда мы хотим дать изображение человеческих и божественных свойств, в специфическом идеале скульптуры отпадает. Так, например, моральные помыслы и добродетели, которые средние века и современный мир соединили в круг обязанностей, в свою очередь в каждую эпоху видоизменяемый, не имеют никакого смысла, когда мы имеем дело с идеальными богами скульптуры, и для этих богов не существуют. Мы должны поэтому здесь так же мало ожидать изображения самопожертвования, побежденного своекорыстия, борьбы с чувственностью, победы целомудрия и т. д., как и выражения интимной любви, неизменной верности, мужской и женской чести и честности или выражения религиозного смирения, покорности и обретения блаженства в боге. Ибо все эти добродетели, свойства и состояния покоятся отчасти на разрыве между духовным и плотским, отчасти же они выходят за пределы плотского, уходят обратно в чисто внутреннее душевное чувство или показывают нам единичную субъективность в ее отделенности от своей в себе и для себя сущей субстанции, равно как в ее стремлении снова обрести примирение с последней. Далее, круг этих подлинных богов скульптуры хотя и представляет собой целокупность, все же, как это мы видели при рассмотрении классической формы искусства, не является целым, могущим быть строго расчлененным, согласно различиям понятия. Следует различать, однако, между отдельными обликами, отличать каждого из них от других в качестве замкнутого внутри себя, определенного индивидуума, хотя облики и не отделяются друг от друга отчетливо абстрактно развитыми чертами характера, а, напротив, сохраняют много общего в смысле своей идеальности и божественности.

Более строго определенные (*die näheren*) различия мы можем теперь рассмотреть, согласно следующим точкам зрения.

Во-первых, должны быть приняты в соображение чисто внешние признаки, поставленные рядом атрибуты, способ одеваться, вооружение и тому подобное; эти приметы более четко указываются подробно особенно Винкельмапом.

Но, *во-вторых*, главные различия заключаются не только в столь внешних признаках и чертах, а в строении и осанке (*Habitus*) всего образа. Самым существенным тут являются различия *возраста, пола*, равно как *различия кругов*, из которых скульптурные произведения берут свое содержание и свою форму, так как скульптура переходит от богов к героям, сатирам, фавнам, портретным статуям; наконец, она теряется, переходя к воспроизведению животных.

Наконец, *в-третьих*, мы бросим взгляд на *единичные* облики, индивидуальные формы которых создает скульптура, развивая указанные более общие различия. Наше внимание привлекают здесь преимущественно многочисленные детали, отдельные подробности, которые сверх того часто оказываются носящими чисто эмпирический характер; их здесь можно привести лишь в виде примера.

(а) Что касается, *во-первых*, атрибутов и прочих аксессуаров — характера уборов, оружия, утвари, сосудов и вообще всего, входящего в состав вещей, имеющих отношение к среде, — то эти внешние вещи изображены в высоких произведениях скульптуры очень просто и даны в умеренном, ограниченном количестве; их дано не больше того, чем это нужно для намека и уразумения, ибо сам по себе облик, его выражение, а не аксессуар, должен давать духовное значение и его созерцание. Но и наоборот, такого рода обозначения также становятся необходимыми, чтобы посредством них узнать особенных богов. А именно всеобщая божественность, представляющая собой в изображении каждого отдельного бога субстанциальное, порождает в силу этой одинаковой основы близкое родство выражения и образов, так что теперь каждый бог снова освобождается от своей особенности и может проходить также и через другие состояния и способы изображения, чем те, которые ему вообще свойственны. Вследствие этого особый характер выступает в нем вообще не всегда вполне четко; часто имеются лишь такие внешние черты в качестве средств, дающих возможность его узнавать. Из этих обозначений я вкратце укажу на следующие.

(а) Об *атрибутах* в собственном смысле я уже говорил, когда рассматривал классическую форму искусства и ее богов. В скульптуре атрибуты еще в большей мере теряют свой самостоятельный, символический характер и сохраняют лишь право на изображение как внешнее обозначение, находящееся в родстве с какой-нибудь стороной определенных богов; их помещают

либо на самой фигуре, изображающей лишь ее самое, либо рядом с ней. Они часто заимствуются из царства животных. Зевс, например, изображается с орлом, Юнопа — с павлином, Вакх — с тигром и пантерой, влекущими его колесницу, потому что, как говорит Винкельман (т. II, стр. 503), это животное постоянно испытывает жажду и хочет вина; точно так же Венера изображается с зайцем или голубем. — Другими атрибутами являются домашняя утварь или орудия, связанные с той деятельностью и делами, которые приписываются каждому богу сообразно его определенной индивидуальности. Так, например, Вакх изображается с жезлом, вокруг которого обвиваются листья плюща и ленты; или на Вакхе находится лавровый венок для обозначения того, что он был победителем в его походе на Индию; или он имеет также факел, которым светил Церере.

Такого рода предметы, связанные с определенным богом, — из них я, разумеется, привел здесь только самые известные — особенно привлекают остроумие и ученость знатоков древностей и доводят их до мелочных изысканий, которые часто заходят слишком далеко и усматривают глубокий смысл в вещах, где его совершенно нет. Так, например, две знаменитые дремлющие женские фигуры, находящиеся в Ватикане и в вилле Медичи, принимались за изображения Клеопатры только потому, что у них на руках был браслет в виде гадюки; археологам при виде змеи тотчас же вспомнилась смерть Клеопатры, совершенно так же, как благочестивому отцу церкви в таком случае тотчас же, скажем, приходит на мысль первый змий, соблазнивший в раю Еву. На самом же деле у греческих женщин был обычай носить браслеты, имевшие форму извивающейся змеи, и сами браслеты назывались змеями. И действительно, уже Винкельману его правильное чутье подсказало (т. V, кн. 6, гл. 2, стр. 56; т. VI, кн. 11, гл. 2, стр. 222) мысль, что не надо рассматривать эти фигуры как Клеопатру, а Висконти (*Mus. Pio-Clement. T. 2, стр. 89—92*), наконец, определенно признал их за Ариадну, впавших в дремоту от печали, причиненной удалением Тесея. Как бы бесконечно часто здесь ни ошибались и как бы ни казался мелочным вид остроумия, исходящий из подобных незначительных внешних черт, все же этот способ критики и исследования необходим, потому что часто только таким путем можно узнать более точно характер данной фигуры. Однако при пользовании этим способом встречается опять то затруднение, что как образ, так и атрибуты его не всегда позволяют умозаключать к одному богу, а оказываются общими нескольким богам. Например, чашу мы находим рядом не только с Юпитером, Аполлоном, Меркурием, Эскулапом, но еще и рядом с Церерой и Гигией; хлебные колосья также являются атрибутами нескольких женских божеств; лилию мы находим в руке Юнопы, Венеры и Надежды; даже молнию мечет не только Зевс, но также и Паллада, которая в свою очередь

носит эгиду не одна, а вместе с Зевсом, Юноной и Аполлоном (Винкельман, т. II, стр. 491). Происхождение индивидуальных богов из общего, более неопределенного универсального значения влечет за собою древние символы, принадлежащие этой универсальной и вследствие этого общей природе богов.

(β) Другие аксессуары — оружие, сосуды, лошади и т. д. — скорее встречаются в таких произведениях, в которых вместо простого покоя богов стали изображать действия, группы, ряд фигур, как это бывает в рельефе, и потому тут могут найти более широкое употребление внешне разнообразные обозначения и намеки. В посвященных богам дарах, состоявших из всякого рода художественных произведений и преимущественно статуй, в изображениях победителей на олимпийских играх, но главным образом в монетах и резных камнях, плодovitое творческое остроумие греческой изобретательности имело обширное поприще, чтобы ввести туда символические и прочие предметы, имеющие, например, отношение к месторасположению города и т. д.

(γ) Уже глубже включены в индивидуальность богов взятые из внешней среды такие признаки, которые принадлежат к самому определенному облику и образуют составную его часть. К ним следует причислить специфический характер одежды, вооружения, прически, убора и т. д.; для более точного их выяснения я, однако, ограничусь здесь немногими цитатами из Винкельмана, у которого был очень острый глаз на такие различия. Между особенными богами Зевса можно узнать преимущественно по характеру расположения волос, так что Винкельман утверждает (т. IV, кн. 5, гл. 1, стр. 629), что какую-нибудь голову можно определить как голову Юпитера уже по волосам на челе или по бороде, даже если бы от статуи ничего больше не осталось. «На лбу, — говорит Винкельман (гл. 1, § 31), — волосы поднимаются вверх, и их кудри, изгибаясь узкой дугой, падают опять по обе стороны». Этот способ изображения волос Зевса был так твердо установлен, что его сохранили даже у его сыновей и внуков. Так, например, в этом отношении с трудом можно различить голову Юпитера от головы Эскулапа; но он зато имеет другую бороду и усы, расположенные больше дугой, между тем как у Юпитера «усы, оборачиваясь вокруг углов рта, сливаются с бородой». Прекрасную голову статуи Нептуна в вилле Медичи (позднее — во Флоренции) Винкельман также в состоянии отличить от головы Юпитера по более курчавой бороде, помимо того, по особенно густым усам и по более вьющимся волосам головы. Паллада, резко отличаясь от Дианы, носит длинные волосы, завязанные внизу и затем падающие локонами ниже повязки; Диана же, напротив, носит их собранными вверх со всех сторон и связанными в пучок на макушке. Голова Цереры покрыта до затылка; при этом она кроме колосьев носит подобно Юноне также и диа-

дему, «спереди которой, — как говорит Винкельман (IV, 5, 2, § 10), — волосы рассеяны в милом беспорядке; этим, может быть, указывается на печаль, вызванную похищением ее дочери Прозерпины». Одинаково индивидуализированы также и другие внешние черты. Так, например, Палладу можно узнать по ее шлему и его определенному виду, по характеру ее одежды и т. д.

(b) Но истинно живая индивидуальность, поскольку она чеканно очерчена в скульптуре посредством свободного, прекрасного телесного образа, должна обнаружить себя не только посредством таких побочных вещей, как атрибуты, прическа, оружие и прочие орудия, булава, трезубец, хлебная мера и т. д., а обязана проникнуть как в самый образ, так и в его выражение. Греческие художники в таком индивидуализировании проявили тем большую тонкость и творчество, что как раз образы богов имели по существу одинаковую субстанциальную основу, из которой должна была быть развита, от нее не отделяясь, характерная индивидуальность; при этом основа безусловно оставалась в ней живой и явной. Преимущественно же в лучших скульптурных произведениях античности приходится восхищаться тщательным вниманием, которое художники обращали на то, чтобы каждую самую мелкую черту образа и выражения привести в гармонию с целым, вниманием, благодаря которому только и возникает сама эта гармония.

Если же мы поставим, далее, вопрос, каковы те главные общие различия, которые могут служить ближайшими основами более определенной дифференциации телесных форм и их выражения, то следует ответить, что

(a) Первым таким различием является отличие образов детей и юношей от образов людей более зрелого возраста. В подлинном идеале, сказал я уже раньше, выражена каждая черта, каждая самонаименьшая часть образа и точно так же всячески избегается прямая линия, которая в том же виде может быть продолжена дальше, абстрактно плоские поверхности, равно как настоящий круг, — круглое сообразно рассудку; напротив, великолепно использовано живое разнообразие линий и форм со связывающими их между собой оттенками переходов. В детском и юношеском возрасте границы форм более незаметно сливаются друг с другом и текут так мягко, что, как говорит Винкельман (VII, стр. 78), их можно сравнить с поверхностью незыблемого ветрами моря, о котором надо сказать, что оно тихо, хотя и находится в постоянном движении. Наоборот, в более зрелом возрасте различия выступают резче и должны быть разработаны так, чтобы более четко охарактеризовать образ. Поэтому превосходные мужские образы чаще всего правятся с первого взгляда, так как они во всех отношениях более выразительны; тут нам легче восторгаться познаниями, мудростью и умением художника. Кажется, что образы юношей легче лепить вследствие их нежности и мець-

шего числа различий. На самом же деле верно как раз обратное. Именно, поскольку «образование их частей носит как бы неопределенный характер между ростом и завершением (Винкельман, VII, стр. 80), то суставы, кости, сухожилия, мускулы должны быть, правда, мягче и нежнее, однако все же обозначены. Тут-то и торжествует свою победу античное искусство, что и в нежнейших образах все части и их определенная организация отмечены почти незаметными переливами подъемов и углублений, так что знание и виртуозность художника открываются только тщательно исследующему, внимательному наблюдателю. Если бы, например, в такой нежной мужской фигуре, какой является юный Аполлон, не была бы действительно и основательно указана с полным, хотя и наполовину скрытым, пониманием вся структура человеческого тела, то члены казались бы, правда, округленными и полными, но вместе с тем вялыми, невыразительными и лишенными разнообразия, так что целое едва ли могло бы нас радовать. Как на разительный пример различия между юношеским телом и телом мужчины в более позднем возрасте, мы можем указать на юношей и отца в группе Лаокоона.

В целом, однако, греки, изображая в скульптурных произведениях своих идеальных богов, предпочитают юношеский возраст; поэтому даже головы и статуи Юпитера или Нептуна не обнаруживают никаких признаков старческого возраста.

(β) Второе важное различие касается *пола*, в котором представлен облик, различие между мужскими и женскими формами. В общем тут можно сказать то же самое, что я вкратце уже говорил относительно отличия более раннего, более юного возраста от позднейшего. Женские формы нежнее, мягче, сухожилия и мускулы, хотя они не должны отсутствовать, не так резко обозначены, переходы тут более текучи, более нечувствительны. Однако, несмотря на все различие выражений — от тихой серьезности, более суровой силы и величия до самой нежной прелести и очаровательной грации, — эти переходы в высшей степени нюансированы и многообразны. Такое же богатство форм являют нам мужские фигуры, к которым, кроме того, еще прибавляется выражение развитой телесной силы и смелости. Но светлое наслаждение обще им всем, радость и блаженное равнодушие, поднявшиеся над всеми частностями, в соединении с налетом тихой печали, с той улыбкой сквозь слезы, при которой нет ни улыбки, ни слез.

Здесь, однако, нельзя провести вполне четкой границы между мужским и женским характером, ибо образы более юных богов, Вакха и Аполлона, часто обретают нежность и мягкость женских форм и даже принимают некоторые черты женской организации. Больше того, имеются изображения Геркулеса, в которых он сложен так женственно, что его смешивали с Иолой, его возлюбленной. Древние давали не только изображение этого перехода,

но и явное соединение мужских и женских форм в виде гермафродитов.

(γ) *В-третьих*, наконец, спрашивается, каковы те главные различия, которые появляются в образах скульптуры благодаря их принадлежности к одному из тех определенных кругов, кои составляют содержание идеального, подходящего для скульптуры созерцания мира.

Органическими формами, которыми скульптура может вообще пользоваться в своей пластике, суть формы человеческого тела, с одной стороны, и животного тела — с другой. Относительно *животных* форм мы уже видели, что на вершине более строгого искусства они могут выступать лишь в качестве атрибута рядом с образом богов; так, например, мы находим рядом с охотницей Дианой оленя, а рядом с Зевсом — орла. К такого рода атрибутам принадлежат также пантера, грифы и подобные создания. Но животные служат не только атрибутами в собственном смысле слова; отчасти они бывают смешаны с человеческими формами, отчасти же получают самостоятельное значение. Однако круг таких изображений ограничен. Сюда, кроме козлообразных, относится преимущественно конь, красота и огненная живость которого доставили ему доступ в пластическое искусство либо в соединении с человеческим образом, либо в своем полном самостоятельном виде. Конь вообще находится в тесной связи со смелостью, храбростью и ловкостью героев и героической красоты, между тем как другие животные, как, например, лев, убиваемый Геркулесом, вепрь, поражаемый Мелеагром, сами являются объектами этих героических подвигов и потому получают право вступить в круг изображения, когда последнее расширяется до групп, а на рельефах — до более бурных ситуаций и действий.

Человеческое со своей стороны, поскольку оно по форме и выражению берется как чистый идеал, представляет соответствующий образ для божественного, которое, как еще связанное с чувственным, неспособно слиться в простое единство *единого* бога, и может развернуться только посредством некоторого *круга* божественных образований. Но также и обратно, человеческое как по своему существенному содержанию, так и по своему выражению остается в пределах области человеческой индивидуальности как таковой, хотя индивидуальность эта, с другой стороны, приводится в родство и соединение то с божественным, то с животным началом.

В силу этого скульптура получает следующие области, из которых она может заимствовать свое содержание для его оформления. Как главную центральную область я уже многократно пазывал круг *особенных богов*. Их отличие от человека заключается преимущественно в том, что, подобно тому как в отношении своего выражения они стоят выше конечных забот и пагубных

страстей, сосредоточены в себе, наслаждаясь блаженным спокойствием и вечной юностью, так и телесные их формы не только очищены от конечных частных, присущих человеческой форме, но также, не теряя силы жизни, совлекают с себя все то, что указывает на нужды и потребности чувственно живого. Интересным предметом изображения является, например, мать, кормящая грудью своего ребенка; но греческие богини всегда изображаются бездетными. Юнона отбрасывает от себя, согласно мифу, юного Геркулеса, и это дает начало Млечному пути. Поставить сына возле величественной супруги Зевса представлялось античному воззрению слишком низменным. Даже Афродита выступает в скульптуре не как мать; Амур, правда, находится возле нее, но не столько в качестве ее ребенка, сколько как самостоятельное действующее лицо. Аналогично этому, Юпитеру также дается в кормилицы коза, а Ромул и Рем вскармливается волчицей. Напротив, среди египетских и индусских изображений имеется немало таких, где боги получают материнское молоко от богинь. У греческих богинь преобладает девственный облик, который возможно менее дает выступить естественному назначению женщины.

Это составляет важную противоположность классического искусства романтическому, в котором материнская любовь составляет один из важнейших предметов изображения. От богов как таковых скульптура затем переходит к героям и к тем образам, которые, как кентавры, фавны и фигуры сатиров, представляют собой смесь людей и животных.

Герои отделяются от богов лишь очень тонкими различиями; точно так же они возвышаются над чисто человеческим в его обыденном существовании. Например, об одном изображении Бата на киренских медалях Винкельман говорит (IV, стр. 105): «Он мог бы стать только посредством одного взгляда нежной страсти Вакхом, а черта божественного величия сделала бы из него Аполлона». Но тут, где дело идет о том, чтобы представить мощь воли и физическую силу, человеческие формы делались крупнее, особенно в некоторых частях. Художники придавали мускулам быстроту действия и возбуждения, в резких действиях заставляли играть все пружины природы. Однако так как один и тот же герой может оказаться в целом ряде различных и даже противоположных состояний, то и здесь мужские формы опять-таки часто приближаются к женским. Таким изображается, например, Ахиллес при его первом появлении среди девушек, дочерей Ликомеда. Тут он выступает не во всей героической мощи, какую он проявляет под Троей, а в женском платье, и его формы так прекрасны, что почти делают сомнительным его пол. Геркулес также не всегда представлен со всей той строгостью и силой, которая обнаруживается в выполняемых им трудных подвигах, но изображается и таким, каким он был, служа Омфале, также

в спокойствии его апофеоза и вообще в самых разнообразных ситуациях. В других отношениях герои часто имеют величайшее родство с образами самих богов, Ахиллес, например, с Марсом; требуется поэтому весьма основательное изучение, чтобы по характерным особенностям статуи, без дальнейших атрибутов, узнать ее определенное значение. Однако опытные знатоки искусства умеют даже по оставшимся отдельным кускам сразу умозаключать о характере и форме всей фигуры и дополнять недостающее; этот факт в свою очередь научает нас восхищаться тонким чутьем и последовательностью индивидуализаций в греческом искусстве, мастера которого сохраняли и наполняли даже малейшую часть в соответствии с характером целого.

Что же касается *сатиров* и *фавнов*, то в их чертах имеется то, что исключено из высокого идеала богов, — человеческие потребности, жизнерадостность, чувственное наслаждение, удовлетворение вожделений и тому подобное. Однако в особенности молодые сатиры и фавны представлены древними в столь красивом виде, что, как утверждает Винкельман (IV, стр. 78), «каждую их фигуру, за исключением головы, мы могли бы смешать с Аполлоном, и больше всего с тем Аполлоном, который носит название Савроктона и имеет такую же постановку ног, как фавны». Головы фавнов и сатиров узнаются по наостренным ушам, расстепанным волосам и рожкам.

Второй круг составляет *человеческое как таковое*. Сюда принадлежит в особенности красота человеческого образа, как она проявляется в ее развитой силе и ловкости в атлетических играх; борцы, дискоболы и т. д. образуют поэтому один из важнейших предметов изображения. В таких произведениях скульптура уже начинает приближаться к тем статуям, которые носят скорее характер портрета; в них, однако, древние, даже там, где они изображали действительных лиц, все еще умели сохранить принцип скульптуры, с каким мы познакомились.

Наконец, *последней* областью, захватываемой скульптурой, является изображение *животных* как таковых, в особенности львов, собак и т. д. Даже на этом поприще древние умели отстоять принцип скульптуры, схватить то, что есть субстанциального в образе, и придать ему индивидуальную живость; они достигли здесь такого совершенства, что, например, корова Мирона приобрела бóльшую известность, чем даже его прочие произведения. Гёте в «Искусстве и древности» (т. II, тетрадь 1-я) прелестно описал ее и преимущественно обратил внимание на то, что, как мы уже видели выше, такая животная функция, как кормление грудью, встречается только в изображениях животных. Он устраняет все остроумные домыслы поэтов в античных эпиграммах и рассматривает с большой вдумчивостью только тот наивный замысел, из которого возникает этот весьма известный образ.

(с) В заключение этой главы мы должны теперь еще сказать несколько подробнее о тех *единичных* индивидуумах, для изображения характера и жизненности которых были разработаны только что указанные различия, — главным образом, сказать об изображении богов.

(а) Как вообще, так и в отношении духовных богов скульптуры можно было бы защищать то мнение, что духовность есть, собственно говоря, освобождение от индивидуальности и что, таким образом, также и идеалы, чем они идеальнее и величественнее, тем менее должны отличаться друг от друга в качестве индивидуумов. Но удивительно разрешенная греками задача скульптуры состояла как раз в том, чтобы, вопреки всеобщности и идеальности богов, все-таки сохранить за ними индивидуальность и различимость, хотя, разумеется, в определенных сферах сказывается стремление упразднить твердо очерченные границы и изобразить особенные формы также и в их переходах. Далее, если понимать индивидуальность так, что известным богам свойственны определенные, вроде как бы портретные черты, то вследствие этого, по видимому, получится вместо живых произведений неподвижный тип, и это нанесет ущерб искусству. Но это также неверно. Наоборот, изобретательность в индивидуализировании произведения и сообщении ему жизненности оказывалась тем тоньше, чем больше в их основании лежал единый субстанциальный тип.

(β) Что же касается, далее, самих отдельных богов, то тут напрашивается представление, что над всеми этими идеалами стоит *один* индивидуум как их властелин. Это достоинство и величие Фидий прежде всего придал фигуре и чертам *Зевса*, но вместе с тем отец богов и людей показан с ясным, милостивым, царственно мягким взглядом, богом зрелого возраста, а не полнощекиим юношей, причем, однако, и обратно, в нем нет ничего такого, что в какой бы то ни было степени указывало бы на жесткость формы, на болезненность или на старость. Наиболее сходны с Юпитером по облику и выражению его братья *Нептун* и *Плутон*; интересные их статуи, находящиеся, например, в Дрездене, при всем родственном своеобразии имеют, однако, различный характер; *Зевс* представлен в кротком величии, *Нептун* более дик, а *Плутон*, имеющий большое сходство с египетским *Сераписом*, более мрачен, не столь безмятежен.

Гораздо более значительно отличаются от Юпитера *Вакх* и *Аполлон*, *Марс* и *Меркурий*; первые изображаются в более юной красоте, их формы нежны; последние — более мужественны, хотя без бороды. *Меркурий* более проворен, более строен, с особенно тонкими чертами лица; *Марс* изображается не так, как, скажем, *Геркулес*, не с крепкими мускулами и развитыми другими формами, а молодым, прекрасным, идеально сложенным героем.

Из богинь я скажу только об *Юноне*, *Палладе*, *Диане* и *Венере*.

Как Зевс между богами, так *Юнона* между богинями является наибольшее величие как в своем облике, так и в своем выражении. Большие овально круглые глаза горды и повелительны, равным образом и рот, по которому можно сразу узнать ее, в особенности если смотреть на нее в профиль. В целом она производит впечатление «парицы, которая хочет властвовать, быть почитаемой и внушать любовь» (Винкельман, IV, стр. 116).

Напротив, *Паллада* имеет выражение строгой девственности и чистоты; нежность, любовь и всякого рода жснская слабость устранены из ее образа; глаза у нее менее открыты, чем у Юноны, умеренно овальны и погружены отчасти в тихое раздумье; голова не поднята гордо вверх, как у супруги Зевса, хотя и вооружена шлемом.

С таким же девственным обликом изображена *Диана*. Она, однако, наделена большей прелестью, она легче, стройнее; тем не менее в ней отсутствует выражение самоуверенности и радости, доставляемой ей ее привлекательностью. Она не находится в спокойном созерцании, а по большей части изображена в движении, в стремлении вперед; глаза ее смотрят прямо вдаль.

Наконец, *Венера*, богиня красоты, является наряду с Грациями и Горами единственной, которую греки изображали без одежды, хотя это делали и не все художники. Ее нагота вполне обоснована, так как богиня эта имеет своим главным выражением чувственную красоту и ее победу и вообще прелесть, очаровательность, нежность, умеряемые и возвышаемые духовностью (durch Geist). Ее глаза, даже там, где она должна быть более строгой и возвышенной, менее велики, чем у Паллады и Юноны, не в длину, а уже из-за нижнего немного приподнятого века, благодаря чему прекрасно представлено любовное томление, выражающееся во взоре. Но выражение ее лица, как и облика в целом, не всегда одинаково; оно то более строго, могущественно, то более очаровательно и нежно, то являет более зрелый, то более молодой возраст. Винкельман, например, сравнивает (IV, стр. 112) Венеру Медицейскую с розой, распускающейся после чудесного рассвета под первыми лучами солнца. Напротив, небесная Венера обозначалась диадемой, имевшей одинаковый вид с диадемой Юноны; такую же диадему носила и *Venus victrix* (Венера-Победительница).

(γ) Изобретение этой пластической индивидуальности, все выражение которой полностью создается одной лишь абстракцией чистой формы, в столь непревзойденной завершенности присуще только грекам и имеет свое основание в самой религии. Более духовная религия может удовлетворяться внутренней медитацией и благоговейным благочестием, так что для нее скульптурные произведения могут считаться скорее роскошью и излишеством. Такая же чувственно созерцающая религия, как греческая, должна все время создавать подобные произведения, так как для нее

это художественное творчество и изобретение само представляет собой религиозную деятельность, религиозное служение; для народа же созерцание таких произведений — это не простое рассматривание, а само принадлежит к религии и жизни. Вообще греки делали все для удовлетворения публичных и общих запросов; каждый находил в этом свое наслаждение, свою гордость, свою честь. В кругу этих публичных интересов греческое искусство являлось не только украшением, а живой, необходимо требующей удовлетворения потребностью, как и у венецианцев живопись в период их расцвета. Только этим мы можем объяснить себе при тех трудностях, которые приходится преодолевать скульптуре, огромную массу изображений, целый лес всякого рода статуй, доходивших до числа тысячи и двух тысяч, находившихся в одном городе, как-то: Элида, Афины, Коринф, и даже в более незначительных городах, а также в большем количестве в Великой Греции и на островах.

Третья глава

До сих пор в нашем рассмотрении мы придерживались, *во-первых*, тех всеобщих определений, из которых мы могли вывести наиболее адекватное скульптуре содержание и соответствующую ему форму. В качестве такого содержания мы нашли классический идеал, так что мы, *во-вторых*, должны были установить тот вид и способ, в силу которого скульптура среди особенных искусств оказывается больше всего подходящей для оформления этого идеала. Так как идеал должен быть понимаем по существу лишь как *индивидуальность*, то не только внутреннее художественное созерцание расширяется, становится кругом идеальных образов, но и внешний способ изображения и выполнения наличных художественных произведений распадается на *особенные роды* скульптуры. В этом отношении теперь еще остается обсудить приведения скульптуры со следующих точек зрения.

Во-первых, способ изображения, который, поскольку художник переходит к действительному выполнению, создает либо отдельные статуи, либо группы и, наконец, в рельефе делает переход к принципу живописи.

Во-вторых, внешний материал, в котором эти различия становятся реальными.

В-третьих, ступени исторического развития в пределах выполненных в разных жанрах и в разном материале художественных произведений.

1. Отдельная статуя, группа и барельеф

Подобно тому как при рассмотрении архитектуры мы провели существенное различие между самостоятельным зодчеством и служебным, так и теперь мы можем провести аналогичное раз-

личие между такими скульптурными произведениями, которые являются самостоятельными, стоят сами по себе, и такими, которые служат больше лишь для украшения архитектурных пространств. Для первых окружение представляет собой только помещение, которое само тоже приготовлено искусством, между тем как для вторых существенно отношение к тому произведению зодчества, украшение которого они образуют; это отношение определяет не только форму скульптурного произведения, но по большей части также и его содержание. В общем и целом мы можем тут сказать, что отдельные статуи существуют сами для себя, группы же и еще в большей мере рельефы, напротив, начинают отказываться от этой самостоятельности и применяют архитектуру для целей этого искусства.

(а) Что касается отдельной статуи, то ее первоначальная задача являлась подлинной задачей скульптуры вообще, состоявшей в том, чтобы изготовить храмовые статуи, которые ставились в зале храма, где все окружающее и относилось к ним.

(а) Здесь скульптура сохраняет наиболее адекватную ей чистоту. Она дает облик бога вне какой-либо ситуации; он находится в прекрасном, простом, бездейтельном покое или по крайней мере свободен, не подвергается никакому нападению, не вовлечен в какие-либо определенные действия и клубок событий; он берется в таких ситуациях, в которых сохраняется его свободное бесстрашие, как я уже многократно указывал.

(β) Ближайшее выхождение облика за пределы этой строгой величественности или блаженной погруженности состоит в том, что во всей позе намечается начало или конец действия, но этим еще не нарушается божественный покой; облик не представлен в конфликте и борьбе. Такого рода статуями являются знаменитая Венера Медицейская и Аполлон Бельведерский. Во времена Лессинга и Винкельмана этим статуям воздавалась неограниченная дань восхищения как высшим идеалам искусства. Теперь, после ознакомления с более глубокими по своему выражению и более живыми и основательными по своим формам произведениями, они несколько потеряли в своей ценности; их относят к более поздней эпохе, в которую, прибегая к тщательной отделке, стремились к угодливому и приятному, и потому перестали держаться подлинно строгого стиля. Один английский путешественник даже прямо называет (Morn. Chron. от 26 июля 1825 г.) Аполлона театральным хлыщом (a theatrical soxcomb), а за Венерой он, правда, признает большую нежность, сладость, симметрию и робкую грацию, но видит в ней лишь безупречное бездушное, отрицательное совершенство и a good deal of insipidity (довольно большую пресность). Мы можем вообще сформулировать это движение от указанной более строгой типичности и святости следующим образом. Без сомнения, скульптура — искус-

ство, изображающее величественную серьезность, но так как боги — не абстракции, а индивидуальные образы, то эта величественная серьезность богов приводит за собой также безмятежную ясность (*absolute Heiterkeit*) и тем самым отблеск действительного и конечного; в последнем безмятежность богов выражает не чувство погруженности в такое конечное содержание, но чувство примирения, духовной свободы и самодовления (*Beisichseins*).

(γ) Поэтому греческое искусство разлилось потоком, сделалось выразителем всей безмятежной ясности греческого духа и находило удовольствие, радость и интерес в безконечном множестве в высшей степени отрадных ситуаций. Ибо когда оно освободилось от неподвижного абстрактного способа изображения и поднялось до высокого уважения к живой индивидуальности, все в себе соединяющей, тогда стало милым живое и светлое, художники стали давать множество разнообразных изображений, которые, однако, не отклоняются в область тягостного, страшного, чудаческого и мучительного, а держатся в границах простой человечности. Древние дали множество таких в высшей степени превосходных скульптурных произведений. Из разнообразных мифологических предметов, носящих игривый, но совершенно чистый, радостный характер, я укажу лишь на игры Амура, которые уже больше приближаются к обыденно человеческому, равно как и на другие игры, в которых главный интерес составляет жизненность изображения, причем выбор таких сюжетов и занятие ими сами свидетельствуют о безмятежной ясности и невинности. В этой, например, сфере игрок в кости и телохранитель Поликлета ценились так же высоко, как и его аргивская Гера; подобной же славой пользовался метатель диска и скороход Мирона; далее, как очарователен и сколь прославлен сидящий мальчик, извлекающий у себя занозу из пятки! О существовании множества других изображений со сходным содержанием мы знаем отчасти только по названиям. Это — подслуганные у природы, быстро мелькающие моменты, которые здесь, однако, зафиксированы художником.

(b) От таких зачатков направленности во-вне скульптура переходит затем к изображению более драматичных ситуаций, конфликтов и действий и тем самым к *группам*. Ибо вместе с более определенным действием выступает наружу также и более конкретная жизненность, которая расширяется до противоположений, противодействий и, стало быть, также и до существенных соотношений многих фигур и их переплетений.

(a) Однако и здесь *вначале* появляются лишь спокойные сочетания фигур, как, например, те два колоссальных укротителя лошадей, которые стоят в Риме на Monte Cavallo и толкуются как Кастор и Поллукс. Не имея достаточных доказательств, одну статую приписывают Фидию, а другую Праксителю, хотя превосходный замысел и вместе с тем исполненное изящества тща-

тельное выполнение оправдывают такие имена: это — лишь свободные группы, которые еще не выражают собой подлинного действия или последовательный ряд действий и вполне подходят для изображения в скульптуре и постановке на публичном месте перед Парфеноном, где они первоначально стояли.

(β) Но скульптура, *во-вторых*, переходит в группе также и к изображению таких ситуаций, которые имеют своим содержанием конфликты, драматический раздор, страдание и т. д. Здесь мы можем еще раз похвалить подлинное художественное чутье греков, благодаря которому они не ставят такого рода группы самостоятельно, особо. Ввиду того что скульптура начинает в этих группах выступать за пределы ее собственной и потому самостоятельной области, греки приводят эти группы в тесную связь с архитектурой, так что они служили для украшения архитектурных пространств. Храмовый образ как отдельная статуя в ее покое и святости, чуждых борьбы, стоял во внутренней целле, существовавшей ради этого произведения скульптуры; внешнее же поле фронтона, напротив, украшалось группами, которые изображали определенные действия бога и поэтому могли быть разработаны так, чтобы в них чувствовалась более подвижная жизненность. Такой группой является знаменитая группа Ниобы с ее детьми. Общая форма для расположения фигур дана пространством, для коего они были назначены. Главная фигура стояла в центре; она могла быть крупнее всех и наиболее резко выдаваться среди них; остальные, стоявшие ближе к острым боковым углам фронтона, требовали других положений до лежащих включительно.

Из прочих известных произведений я упомяну лишь о группе Лаокоона. Лет сорок или пятьдесят тому назад она была предметом многочисленных исследований и пространных обсуждений. В особенности важными считались вопросы, сделал ли Вергилий свое описание этой сцены по произведению скульптуры, или художник при создании своего произведения следовал изображению, данному Вергилием; далее, издает ли Лаокоон крик и подобает ли вообще стремиться выражать в скульптуре крик и т. д. С такими «важными» психологическими вопросами когда-то возились потому, что еще не одержали верх импульс, данный Винкельманом, и подлинное понимание искусства. Помимо этого, кабинетные ученые склонны обсуждать подобные вопросы, так как обыкновенно им не приходится видеть действительные художественные произведения и они лишены способности постигнуть их в процессе созерцания. На что действительно надо обратить внимание в этой группе, так это на то, что, несмотря на огромную силу страдания, высокую правдивость в его изображении, на судорожное сведение тела, напряжение мускулов, в ней, тем не менее, сохранилась благородная красота; нет ни малейшего намека на гримасу, корчу и уродство. Но при этом по всему духу сюжета,

искусственности построения, по пониманию позы и способу разработки все это произведение без сомнения принадлежит к более поздней эпохе, которая стремится заменить простую красоту и жизненность изысканным выставлением на показ познаний строения и мускулатуры человеческого тела и желает нравиться слишком утонченной прелестью обработки. Шаг от наивности и величия искусства к манерности здесь уже сделан.

(γ) Скульптурные произведения можно ставить в различных местах — у портиков, на площадях, перед зданиями у перил лестниц, в нишах и т. д. Вместе с этим многообразием мест и архитектурного назначения, которое со своей стороны находится в многосторонней связи с обстоятельствами и отношениями человеческой жизни, бесконечно изменяются содержание и предмет художественных произведений; это содержание в группах может еще больше приблизиться к человеческой жизни. Однако всегда нелепо ставить такого рода более оживленные многофигурные группы на верхушку здания, на свободный воздух, без фона; это неуместно даже в том случае, когда эти группы не имеют своим сюжетом конфликты. В самом деле, небо то серо, то лазурно и ослепительно ярко, так что нельзя видеть точно контуры фигур. А эти контуры, эти силуэты по преимуществу важны, так как они представляют собой то главное, что мы познаем и что только и делает понятным все остальное. Ибо в группе многие части фигур ставятся одна впереди другой, рука, например, впереди туловища, а также нога одной фигуры впереди другой. Уже вследствие одного этого контуры таких частей становятся на расстоянии нечеткими и неясными или, во всяком случае, гораздо менее ясными, чем контуры тех частей, которые ничем не заслонены. Достаточно только представить себе группу, нарисованную на бумаге так, что некоторые члены фигуры обозначены сильно и резко, а другие, напротив, намечены лишь смутно и неопределенно. Тот же эффект производят статуя и еще в большей мере группа, не имеющие никакого другого фона, кроме воздуха; мы видим тогда лишь резко вырезанный силуэт, внутри которого распознаваемы только слабые намеки.

Вот почему Победа на Бранденбургских воротах в Берлине производит прекрасное впечатление не только благодаря ее простоте и спокойствию, но и в силу четкой различимости отдельных фигур. Кони стоят далеко друг от друга, не заслоняя один другого, и точно так же фигура Победы поднимается достаточно высоко над ними. Напротив, тиковский Аполлон на его влекомой грифами колеснице выглядит на здании театра не так превосходно, хотя весь замысел и выполнение во всем остальном не грешат против требований искусства. Благодаря любезности одного из друзей я видел эти фигуры в мастерской; там можно было надеяться на великолепный эффект. Но так как они теперь стоят на высоте, то контур одной фигуры слишком затемняет другую, имея ее своим

фоном; свободный, ясный силуэт тем менее получается, что всем фигурам недостает простоты. Грифы, не говоря уже о том, что вследствие их более коротких ног они не стоят так высоко и свободно, как лошади, имеют сверх того крылья, а у Аполлона выдается его высокая прическа и в руке он держит лиру. Все это слишком много для места, где они поставлены, и лишь влечет за собой неясность контуров.

(с) Наконец, последним способом изображения, благодаря которому скульптура уже делает значительный шаг по направлению к принципу живописи, является *рельеф*; сначала — горельеф, а затем — барельеф. Здесь условием является поверхность, так что фигуры находятся в одном и том же плане; пространственная трехмерность образа, из которого исходит скульптура, начинает все больше и больше исчезать. Но античный, древний рельеф еще не приближается к живописи настолько, чтобы переходить к перспективным различиям заднего и переднего планов, а держится поверхности как таковой; он не заставляет различные предметы посредством искусства перспективы то отступать назад, то выступать вперед, казаться то более близкими, то более далекими. Поэтому рельеф предпочитает давать фигуры в профиле и ставить их на поверхность рядом друг с другом. Но при такой простоте можно брать в качестве содержания не очень сложные действия, а действия, которые уже в действительности развертываются линейно, например, шествия, жертвенные процессии и т. п., процессии олимпийских победителей и т. д.

Однако рельеф в высшей степени разнообразен, так как он заполняет и украшает не только фризы и стены храма, но является украшением также мебели, жертвенных сосудов, храмовых даров, чаш, амфор, урн, ламп и т. д., а также седалищ и треножников и соединяется с родственными ремесленными искусствами. Здесь получает по преимуществу простор остроумная изобретательность, имеющая своим результатом разнообразнейшие образования и комбинации; она уже не в состоянии твердо преследовать подлинную цель скульптуры.

2. Материал скульптуры

Так как индивидуальность, составляющая главный принцип скульптуры, заставляет нас перейти вообще к обособлению друг от друга как кругов божественного, человеческого и природного, из которых пластика берет свои предметы, так и тех способов изображения, которых она придерживается в отдельных статуях, группах и рельефах, то мы должны показать такое же дифференцированное разнообразие также и в том *материале*, которым художник может пользоваться в своем изображении. Ибо тому или другому жанру содержания, тому или другому характеру

замысла подходит ближе тот или другой род чувственного материала; между ними имеется тайная склонность друг к другу и гармония.

Здесь я сделаю лишь то общее замечание, что, подобно тому как древние не превзойдены в изобретательности, так они вызывают в нас удивление также и изумительным совершенством и мастерством технического выполнения. Оба эти момента одинаково трудны в скульптуре, так как ее изобразительные средства лишены той внутренней многосторонности, которая имеется в распоряжении других искусств. Архитектура, правда, еще беднее, но она и не ставит себе задачей представить въявь самый дух в его жизненности или природно живое в самой по себе неорганической материи. Однако это развившееся мастерство, сказывающееся во всесторонней обработке материала, заключается в понятии самого идеала, так как он имеет своим принципом полное вхождение в чувственное бытие и слияние внутреннего с его внешним существованием. Поэтому одинаковый принцип проявляется также и там, где идеал доходит до воплощения и действительности. В этом отношении мы не должны удивляться утверждению, что художники в эпохи большого технического совершенства создавали свои произведения из мрамора без глиняных моделей или же, имея их, все-таки приступали к делу гораздо свободнее и проще, «чем это бывает в наши дни, когда, строго говоря, делают лишь мраморные копии по оригиналам, изготовленным раньше в глине, называемым моделями» (Винкельман, Соч., т. V, стр. 369). Древние художники сохраняли при этом живое вдохновение, которое в большей или меньшей степени всегда теряется при повторениях и копиях, хотя нельзя отрицать того, что даже в знаменитых произведениях искусства попадаются кое-где отдельные неудачные детали, как, например, неодинакового размера глаза, уши, одно выше или ниже другого, ноги не совсем одинаковой длины и т. д. Они подчас не придавали большого значения абсолютной точности в подобных вещах, как это склонна делать обыкновенная посредственность в творчестве и художественной критике, мнящая себя, однако, весьма основательной, но не имеющая никаких других заслуг.

(а) Среди разнообразных материалов, употреблявшихся скульпторами для статуй богов, одним из самых древних является *дерево*. Палка, столб, на который сверху насаживается голова, составляли начало. Из самых ранних храмовых статуй многие сделаны из дерева, и еще во времена Фидия этот материал был в употреблении. Так, например, колоссальная Минерва Фидия в Платее была из позолоченного дерева, голова, руки и ноги были из мрамора (Мейер, «История пластических искусств в Греции», I, стр. 60 и сл.). Мирон также сделал Гекату (Павзаний, II, 30) из дерева с одним лишь лицом и одним телом, притом в Эгине, где Геката почиталась больше всего и где ежегодно устраивалось

торжество в ее честь, которое, как утверждали эгинцы, было введено фракийцем Орфеем.

Однако в общем, повидимому, дерево, когда оно не покрыто золотом или чем-либо другим, не приспособлено для изображения величественного ввиду его собственных волокон, а также очертания этих волокон; оно более приспособлено для мелких изделий, для которых оно часто употреблялось в средние века и применяется еще и теперь.

(b) В качестве важнейшего материала надо далее упомянуть *слоновую кость* в соединении с *золотом*, *литую бронзу* и *мрамор*.

(a) Слоновую кость и золото использовал, как известно, Фидий для своих шедевров, например, для олимпийского Юпитера, а также в Акрополе в Афинах для знаменитой колоссальной Паллады, которая держала на руке Победу, превышающую человеческий рост. Обнаженные части тела были из пластинок слоновой кости, одежда и плащ — из золотых листов, которые могли быть сняты. Это искусство работать на желтоватой слоновой кости и золоте берет свое начало с того времени, когда статуи окрашивались, — род изображения, все больше и больше сменяемый однотонностью бронзы и мрамора. Слоновая кость — очень чистый материал, гладкий, не обладающий зернистостью мрамора и притом драгоценный, ибо для афинян было также важно, чтобы статуи их богов были из драгоценного материала. Паллада в Платее имела лишь верхний покров из золота, Афинская же была из цельного металла. Статуи должны были быть одновременно колоссальными и дорогими. Катрмер де Кине написал великолепное сочинение об этих работах, о резьбе (*Toreutik*) у древних. Резьба, тореутика — *τορευτική, τρέυμα* — должна была, собственно говоря, обозначать гравирование на металле, резьбу глубоких фигур, как, например, при вырезывании из камней, но слово *τρέυμα* (торевма) употребляют также для обозначения вполне выпуклых или полувыпуклых изделий из металла, изготовляющихся посредством формования или литья, а не с помощью гравирования; далее, в несобственном смысле оно применяется к рельефным фигурам на глиняных сосудах и, наконец, в самом общем смысле, к бронзовой скульптуре вообще. Катрмер специально исследовал также техническую сторону выполнения и вычислил, какой величины должны были быть пластинки из слоновых клыков и какое количество их должно было употребляться ввиду колоссальных размеров фигур. С другой же стороны, он старался также, используя данные древних, реконструировать чертеж сидящей фигуры Юпитера и в особенности большого трона, искусно украшенного барельефами, чтобы дать, таким образом, полное представление о роскоши и совершенстве этого произведения.

В средние века слоновая кость употреблялась преимущественно для мелких изделий самого различного рода — Христа

на кресте, Марии и т. д., кроме того, для сосудов для питья с изображением охот и тому подобных сцен, причем слоновая кость имеет большие преимущества перед деревом благодаря своей гладкости и твердости.

- (β) Самым излюбленным и наиболее распространенным материалом у древних была, однако, *бронза*, литье которой достигло у них наивысшего совершенства. В особенности во время Мирона и Поликлета она была во всеобщем пользовании для изготовления статуй богов и других видов скульптурных произведений. Более темный, более неопределенный цвет, блеск, гладкость бронзы не имеют вообще абстрактного характера белого мрамора, она как бы теплее. Бронза, которую применяли древние, состояла отчасти из золота и серебра, отчасти же из меди в разнообразных смесях. Так, например, так называемая коринфская бронза была своеобразной амальгамой, возникшей при пожаре Коринфа по причине неслыханного богатства этого города бронзовыми статуями и сосудами. Муммий приказал захватить на суда много статуй; этот честный человек, ценя очень высоко эти сокровища, озабоченный тем, чтобы привезти изваяния в Рим в полной сохранности, поручил их корабельщикам под угрозой наказания, что в случае их потери они должны будут снова создать подобные статуи.

Литье из бронзы достигло у древних невероятного совершенства, благодаря чему они могли отливать так же прочно, как и тонко. Правда, это можно рассматривать лишь как чисто техническую сторону, которая не имеет ничего общего с искусством в собственном смысле слова. Но каждый художник работает, пользуясь чувственным материалом; особенностью гения является то, что он полностью овладевает этим материалом, так что техническое совершенство и ремесленная ловкость составляют определенную сторону самого гения. При такой виртуозности в литье скульптурные изделия стали дешевле и могли быть изготовлены скорее, чем когда они высекались из мрамора. Другое преимущество, которого сумели достигнуть древние благодаря их мастерству в литье, была чистота отливки; они дошли в этом отношении до такого совершенства, что совсем не должны были обрабатывать резцом свои бронзовые статуи, благодаря чему черты вовсе не теряли в своей тонкости; этого нельзя избежать при обработке резцом. Если мы рассмотрим колоссальное количество произведений искусства, возникшее в силу этой легкости и технического мастерства, то оно повергнет нас в величайшее изумление; мы должны будем согласиться, что художественное чутье скульптуры является своеобразным влечением и инстинктом духа, который в такой мере и в такой распространенности мог существовать лишь в *одну* эпоху и у *одного* народа. Во всем прусском государстве, например, можно еще и теперь пересчитать по пальцам бронзовые статуи; единственная бронзовая церков-

ная дверь находится в Гнезне; кроме берлинской и бреславльской статуй Блюхера и статуи Лютера в Виттенберге, имеется лишь немного бронзовых статуй в Кёнигсберге и Дюссельдорфе (написано в 1829 г.).

Весьма разнообразный тон и как бы бесконечная пластичность и текучесть этого материала, подходящего ко всем видам изображений, позволяют скульптуре перейти к самым разнообразным видам изделий, приспособляя столь податливый чувственный материал к множеству затейливых, прелестных изделий, сосудов, украшений, грациозных безделушек. Применение мрамора, напротив, имеет известную границу в изображении предметов и в их увеличении; так, например, из него можно изготавливать в известном масштабе урны и вазы с барельефами, но для более мелких предметов он становится непригодным. Бронза же, которая не только отливается в известных формах, но которую можно также высекать и гравировать, почти не имеет границ своего применения как по способу, так и по величине изображений.

В качестве ближайшего примера можно здесь кстати упомянуть о чеканке монет. И в этой области древние дали совершенные образцы красоты, хотя они сильно отставали в технической части чеканки по сравнению с современным изготовлением монет при помощи машин. Монеты, собственно говоря, не чеканились, а выбивались из почти шаровидных металлических кусков. Своей вершины эта область искусства достигла в эпоху Александра; римские императорские монеты были уже хуже. В наше время в особенности Наполеон стремился возродить красоту древних в своих монетах и медалях; они действительно превосходны. В других же государствах главное внимание при чеканке монет большей частью обращается на стоимость металла и на верность монеты.

(γ) Последним материалом, по преимуществу подходящим скульптуре, является, наконец, камень, который уже сам по себе обладает объективностью сохранности и длительности. Уже египтяне высекали свои скульптурные колоссы с величайшими усилиями из самого твердого гранита, сиенита, базальта и т. д. Но больше всего созвучен цели скульптуры мрамор благодаря своей мягкой чистоте, белизне, а также своей бесцветности и мягкости блеска; в особенности в силу своей зернистости и нежной прозрачности для света он получает большое преимущество перед мелообразной мертвой белизной гипса, слишком светлого и ослепительного для тонких оттенков. Мы видим, что древние стали преимущественно употреблять мрамор лишь в более позднюю эпоху, а именно во времена Праксителя и Скопаса, которые достигли признанного совершенства в изготовлении мраморных статуй. Фидий, правда, работал, также пользуясь мрамором, но по большей части он делал из него лишь голову, руки и ноги;

Мирон и Поликлет пользовались, главным образом, бронзой; Пракситель и Скопас, напротив, стремились удалить цвет, чужеродный абстрактной скульптуре. Во всяком случае, нельзя отрицать, что чистая красота скульптурного идеала может быть воплощена с таким же совершенством в бронзе, как и в мраморе; но когда, как это имело место у Праксителя и Скопаса, искусство начинает приближаться к более мягкой грации и изяществу фигуры, то мрамор оказывается более подходящим материалом. Ибо мрамор «благодаря своей прозрачности способствует тому, что очертания становятся мягкими, нежно текут и мирно сталкиваются; точно так же тонкое искусное завершение обнаруживается гораздо яснее на мягкой белизне камня, чем даже на самой благородной бронзе: последняя, чем она красивее, будучи зеленоватой, тем в большей степени создает нарушающие спокойствие блики света и отражения» (Мейер, «История пластических искусств в Греции», I, стр.279). Равным образом то тщательное внимание, которое в эту эпоху обращала также и скульптура на свет и тени, нюансы и тонкие отличия которых мрамор передает лучше, чем бронза, были новым основанием для преимущественного употребления этого камня перед металлом.

(с) К этим главным видам материала мы должны напоследок прибавить еще *драгоценные камни и стекло*.

Древние геммы, камеи и слепки для нас особенно ценны, потому что они повторяют в мельчайшем масштабе, но в высшем совершенстве всю область скульптуры от простой статуи богов через самые разнообразные виды группировок до всех возможных затей в веселом и грациозном видах. Однако в связи с собранием Штосса Винкельман замечает (т. III, пред. XXVII): «Я здесь впервые напал на след истины, которая затем оказалась мне очень полезной при объяснении самых трудных памятников; она заключается в том положении, что как на вырезанных камнях, так и на выпуклых изделиях изображения очень редко передают события, происшедшие вслед за Троянской войной или же вслед за возвращением Улисса из Итаки, за исключением Гераклидов или потомков Геркулеса, ибо их история еще граничит с басней, представляющей подлинный предмет художников. Но мне известно лишь одно изображение из истории Гераклидов».

Что касается, *во-первых, гемм*, то настоящие и совершенные фигуры бывают в высшей степени красивы подобно органическим произведениям природы; они могут быть рассматриваемы через лупу, не теряя ничего в чистоте своих очертаний. Я это привожу лишь ввиду того, что здесь техника искусства достигает почти искусства *осязания*, так как тут художник не может, подобно скульптору, следить за работой глазом и при его помощи направлять ее, а должен почти исключительно руководствоваться осязанием. Ибо он здесь обрабатывает приклеенный к воску камень посредством маленьких острых колесиков, вращаемых

маховиком; так он выводит формы как бы посредством шурфования. Таким образом, здесь осязание ведаёт концепцией, общим замыслом штрихов и их черчением, причем оно управляет всем этим столь совершенно, что когда рассматриваешь эти камни на свет, то кажется, будто имеешь перед собой выпуклую работу.

Противоположный вид представляют собой, *во-вторых, камеи*, где фигуры вырезаются на камне рельефно. В особенности тут употреблялся в качестве материала оникс; при этом древние умели остроумно, со смыслом и вкусом выделять различно окрашенные места, в особенности беловатые и желто-коричневатые. Эмилий Павел привез в Рим большое количество подобного рода кампей и маленьких сосудов.

Делая свои изображения на этих различных видах материала, греческие художники не полагали в основу вымысленных ситуаций, а черпали каждый раз свой сюжет (Stoff), за исключением вакханалий и танцев, из мифов о богах и сказаний; даже на урнах и при изображении погребений они имели перед глазами определенные обстоятельства, находившиеся в отношении к индивидууму, которому должна была быть оказана честь этого погребения. Явно аллегорическое, напротив, не принадлежит настоящему идеалу, но проявляется лишь в новейшем искусстве.

3. Историческое развитие скульптуры

До сих пор мы рассматривали скульптуру исключительно как самое адекватное выражение классического идеала. Но идеал не только внутри себя самого развивается дальше, благодаря чему он по своему почину делается тем, что он есть согласно своему понятию и точно так же начинает выходить за пределы этой гармонии со своей собственной существенной природой. Как мы уже видели во второй части при рассмотрении развития особых форм искусства, идеал получает также и вне себя в символическом способе изображения предпосылку, через которую он должен перешагнуть, чтобы стать вообще идеалом, как в свою очередь дальнейшее искусство, романтическое, выходящее за пределы идеала.

Обе формы искусства — как символическое, так и романтическое — имеют одинаково в качестве стихии своего изображения человеческий облик; его пространственную форму они сохраняют и делают в силу этого зримой в образе скульптуры. Поэтому, когда поднимается вопрос о кратком очерке исторического развития скульптуры, мы должны говорить не только о греческой и римской, но также о восточной и христианской скульптуре. Но среди народов, у которых *символическое* составляло основной тип их произведений искусства, только египтяне были преимущественно тем народом, который начал применять для своих богов человеческий облик, вырывающийся из чисто природного бытия; поэтому

мы должны и у них встретиться, главным образом, со скульптурой, так как они вообще давали своим воззрениям художественное воплощение в материальном как таковом. Христианская же скульптура шире и развивается богаче как в своем собственном романтическом средневековом характере, так и в своем дальнейшем преображении, где она опять стремится приблизиться к принципу классического идеала и восстановить, таким образом, то, что специфически присуще скульптуре.

Согласно этим точкам зрения я хочу в заключение всего этого отдела сказать несколько слов, *во-первых*, о египетской скульптуре как предшествующей ступени настоящего идеала и указать ее отличие от греческой.

Вторую стадию образует затем своеобразное развитие греческой скульптуры, к которой примыкает римская. Но здесь мы будем рассматривать, главным образом, ту ступень, которая предшествует собственно идеальному способу изображения, так как о самой идеальной скульптуре мы уже подробно говорили во второй главе.

В-третьих нам остается еще указать вкратце принцип христианской скульптуры. Но в этом отношении я могу войти в обсуждение лишь самых общих черт.

(а) Когда мы имеем в виду осветить вопрос об историческом развитии классического искусства скульптуры в Греции, то еще до того, как мы достигнем этой цели, мы тотчас же сталкиваемся с египетским искусством, представленным и скульптурой, притом не только с великими произведениями искусства, свидетельствующими о высшей технике и разработке в совершенно своеобразном стиле искусства, но также с творениями, послужившими исходной точкой и источником для форм греческой пластики. История искусства показывает, что как относительно значения изображенных статуй богов в области мифологии, так и относительно художественного способа обработки греческая пластика в своей действительной истории входила во внешнее соприкосновение с искусством египетским, причем греческие художники являлись воспринимавшей и обучающейся стороной. Связь греческих и египетских представлений о богах удостоверена и указана Геродотом; Крейцер думает, что ярче всего эта внешняя связь искусства обнаруживается по преимуществу в монетах, придавая тут особенно большое значение монетам древнеаттическим. Он показал мне одну монету, которой он обладал, где во всяком случае лицо в профиле имело вполне очертание физиономий египетских изображений (1821 г.). Но мы здесь можем оставить в стороне чисто историческую сторону вопроса и должны обратить внимание только на то, нельзя ли вместо этого указать на внутреннюю необходимую связь. Я уже коснулся выше этой необходимости. Идеалу, совершенному искусству, должно предшествовать несовершенное, благодаря отрицанию которого, т. е. отбра-

сыванию еще присущих ему недостатков, идеал впервые становится идеалом. В этом отношении классическому искусству присуще во всяком случае некое *становление* (Werden); последнее, однако, должно сохранить самостоятельное существование вне этого искусства, так как оно в качестве классического должно быть внутри себя завершенным и оставить за собою всякую скудость, всякое стаповление. Это становление как таковое состоит в том, что содержание изображения лишь начинает идти навстречу идеалу, но неспособно к идеальному воплощению, принадлежа еще к символическому воззрению, которое не в состоянии слить воедино общее значение и индивидуально созерцаемый облик. Что *египетская* скульптура имеет такой основной характер, это только я и хочу здесь вкратце наметить.

(а) В первую очередь тут следует упомянуть о недостатке внутренней, творческой *свободы* в египетской скульптуре, несмотря на все совершенство техники. Произведения греческой скульптуры исходят из живости и свободы фантазии, которая преобразует наличные религиозные представления в индивидуальные образы и в индивидуальности этого творчества, объективирует для себя свое собственное созерцание и классическое завершение. Египетские изображения богов, напротив, сохраняют статический тип; как уже говорил Платон («Законы», кн. II), способ изображения был издавна определен жрецами; ни живописцам, ни другим мастерам, делающим какие-либо изображения, не было позволено вводить новшества, вымышлять что-либо иное, кроме отечественного и прародительского, да и теперь не позволяется. Ты поэтому найдешь, что произведения живописи или ваяния, сделанные там десять тысяч лет тому назад (и это не для красного словца десять тысяч лет, а действительно так), ничем не прекраснее и ничем не безобразнее нынешних творений.—С этой статической верностью связано то обстоятельство, что в Египте, как это видно из Геродота (II, гл. 167), художники пользовались лишь небольшим почетом и вместе со своими детьми стояли ниже всех остальных граждан, не занятых художественным ремеслом. Кроме того, здесь отдавались искусству не по свободному влечению, но при господстве каст сын следовал за отцом не только вообще по отношению к своему сословию, но также и относительно способа занятия своим ремеслом и своим искусством; каждый следовал по стопам другого, так что, как выразился уже Винкельман (т. III, кн. 2, гл. 1, стр. 84), «никто, по видимому, не оставил следа, который можно было бы назвать его собственным». Благодаря этому в искусстве дух был прочно скован, была изгнана подвижность свободного, художественного гения, стремление не к внешним почестям и наградам, но высшее стремление быть *художником*, т. е. работать не в качестве ремесленника, механически, абстрактно общо, согласно готовым формам и правилам, а усмотреть свою собственную индивидуальность

в своем произведении, как в собственном специфическом создании.

(β) Что касается — и это *во-вторых* — самих произведений искусства, то Винкельман, описание которого и здесь отличается большой тонкостью наблюдения и различения, следующим образом передает характер египетской скульптуры в ее основных чертах (т. III, кн. 2, гл. 2, стр. 77—84).

В общем у всей фигуры и у ее форм недостает грации и жизненности, которая проявляется в собственно органическом взлете линий; контуры прямы, с мало изогнутыми линиями; поза кажется неестественной и припужденной; ноги тесно прижаты друг к другу, и, хотя у стоящих фигур одна нога выдвинута перед другой, они все-таки направлены в одну сторону и не обращены наружу; точно так же у мужских фигур руки висят вдоль тела прямо вниз и тесно прижаты. Руки, говорит далее Винкельман, имеют такую форму, какую они имеют у людей, которые испортили или запустили свои недурно сложенные руки, ноги же более плоски и широки, пальцы на ноге одинаковой длины, а маленький палец не изогнут и не загнут во внутрь, впрочем руки, ногти, пальцы ног имеют неплохую форму, хотя суставы не обозначены на пальцах рук и ног. Вообще, на всех других обнаженных частях мускулы и кости обозначены мало, а нервы и жилы совсем не намечены, так что в деталях, несмотря на старательное и искусное выполнение, все же нет того вида разработки, который один лишь придает фигуре настоящее воодушевление и жизненность. Колени же, лодыжки и локти отмечены, как и в природе, выпуклостями. Мужские фигуры в особенности отличаются своей необыкновенной узостью тела выше бедер; спина не видна благодаря наличию столба, к которому статуи прислонены и с которым они выполнены из одного куска.

С этой неподвижностью, которую следует рассматривать не как простую неумелость художников, а как первоначальное воззрение на изображения богов и на их таинственно глубокий покой, связывается одновременно отсутствие ситуации и недостаток какого бы то ни было действия, проявляющегося в скульптуре в положении и движении рук, в жестах и выражении лица. Ибо, несмотря на то что мы находим на египетских изображениях, на обелисках и на стенах много движущихся фигур, однако лишь в качестве рельефов, большей частью окрашенных.

Приведем еще некоторые дальнейшие детали. Глаза не сидят, как в греческом идеале, глубоко, а, напротив, находятся почти на одном уровне со лбом; они поставлены плоско и косо. Брови, веки и края губ по большей части намечены врезанными линиями, брови же иногда обозначены более выпуклой чертой, которая достигает виска и там обрывается под прямым углом. Чего здесь прежде всего нехватает, так это выпуклости лба; при необыкновенно высоко торчащих ушах и вогнутом носе,

как это бывает у низменных патур, скулы не отступают назад, а, наоборот, сильно очерчены и подчеркнуты, подбородок же всегда мал и отступает назад, углы строго закрытого рта не опускаются вниз, а подняты вверх; губы отделяются друг от друга только простым разрезом. В целом у фигур нет свободы и живости; особенно же ярко заметно отсутствие выражения духовности в голове, между тем как животное начало преобладает и духу не дано еще выступить к самостоятельному проявлению.

Животные, напротив, согласно отчету Винкельмана, выполнены с большим пониманием и изящным разнообразием нежно очерченных изгибов и мягко изгибающихся частей; и если даже в человеческих фигурах духовная жизнь еще не освобождена от животного типа и не слита новым свободным способом в идеал с чувственным и природным, то специфически символическое значение как человеческих, так и животных обликов отчетливо проявляется в изображениях, представленных также и в скульптуре, где человеческие и животные формы вступают в загадочные сочетания.—

(γ) Произведения искусства, посвященные на себе еще этот характер, находятся поэтому на такой ступени, которая не преодолела разрыва между значением и образом, потому что для нее все еще главным является значение; она обращает больше внимания на представление значения в его всеобщности, чем на воплощение в индивидуальный образ и на наслаждение художественного созерцания.

Скульптура здесь все еще исходит из духа того народа, о котором можно, с одной стороны, сказать, что он лишь проникся потребностью *представления*, довольствуясь тем, что он находит в произведении искусства *намеченным* то, что заключается в представлении, в данном случае в представлении *религиозном*. Мы должны поэтому назвать египтян по отношению к скульптуре еще не образованными, несмотря на все их трудолюбие и на совершенство технического выполнения, поскольку они не требуют для своих образов истины, жизненности и красоты, духом которых проникнуто свободное произведение искусства. С другой стороны, египтяне, разумеется, не останавливаются на простом представлении и на его потребностях, но переходят к созерцанию и выявлению в наглядном виде (*Veranschaulichung*) человеческих и животных фигур; они умеют даже схватывать и выделять воссоздаваемые ими формы без искажений, ясно, сохраняя правильные пропорции, но они не вдвигают в них ни ту жизнь, какой обладает уже в действительности человеческий облик, ни ту более высокую жизнь, посредством которой могла бы выразиться энергия и деятельность духа в этих приспособленных для него формах. Их произведения, напротив, обнаруживают лишь безжизненную серьезность, нераскрытую тайну, так что облик заставляет предчувствовать не его собственную индивидуальную душу (*In-*

peres), а еще чуждое ему дальнейшее значение. Приведу лишь один пример — часто встречающуюся фигуру Изиды, держащую на коленях Гора. Здесь, если подходить поверхностно, мы имеем тот же предмет, который представлен в христианском искусстве Марией с ребенком. Но в египетской, симметрической, прямолинейной неподвижной позе не обнаруживаются, как недавно было сказано (Курс Археологии Рауля Рошетти, 1—12 лекции, Париж, 1828 г.), «ни мать, ни дитя; нет ни следа склонности, ни улыбки, ни ласки, словом, ни малейшего выражения чего-либо подобного. Эта божественная мать, кормящая своего ребенка, спокойна, не растрогана, невозмутима, или, говоря правильнее, тут нет ни богини, ни матери, ни сына, ни бога; то лишь чувственный знак мысли, не способной ни к какому аффекту, ни к какой страсти, а не правдивое изображение действительного действия, еще в меньшей степени — правильное выражение естественного чувства».

Именно это и составляет разрыв между значением и существованием и бесформенность, характерные для художественного воззрения египтян. Их внутреннее духовное чувство еще в такой степени притуплено, что не ощущает потребности в точности правдивого и живого изображения, доходящего до такой определенности, к которой созерцающему субъекту нечего добавить; он ко всему должен относиться лишь воспринимая и воспроизводя, так как ему все дано художником. Необходимо проснуться более высокому самочувствию собственной индивидуальности, чем то, которым обладали египтяне, чтобы не удовольствоваться неопределенным и поверхностным в искусстве, но выставить притязание на рассудительность, разумность, движение, выражение, душу и красоту в произведениях искусства.

(b) По отношению к скульптуре мы видим, что это самочувствие впервые становится вполне живым только у *греков*; благодаря этому мы находим, что у них устранены все недостатки указанной египетской предварительной ступени. Но все же мы не должны считать, что в дальнейшем развитии произошел какой-то вынужденный скачок от несовершенства еще символической скульптуры к совершенству идеала классического; идеал, как я уже многократно говорил, хотя и поднят на более высокую ступень, все же должен уничтожить в своей собственной области те недостатки, которые сначала мешают ему достигнуть совершенства.

(a) В качестве таких начатков, имеющих внутри классической скульптуры, я хочу здесь вкратце упомянуть о так пазываемых *эгинцах* и о произведениях *древнеэтрuscoго* искусства.

Эти обе ступени, или стили, уже переходят за пределы той точки зрения, которая, как у египтян, удовлетворяется тем, что повторяет хотя и не противоестественные (*naturwidrige*), но безжизненные формы вполне в таком виде, в каком она восприняла их от других; она довольна, когда доставляет представлению

образ, из которого представление могло бы абстрагировать свое собственное религиозное содержание и в него, припоминая, углубиться, однако она не работает для созерцания так, что произведение обнаруживает себя как собственная концепция и жизненность художника.

Равным образом эта ступень, предшествующая в собственном смысле слова идеальному искусству, еще не доходит до действительно классического стиля, потому что она, с одной стороны, еще находится в плену типического и, следовательно, неживого. С другой стороны, она, правда, идет навстречу жизненности и движению, но сначала может достигнуть лишь жизненности *природного*. Она не достигает той одухотворенной (*geistbeseelten*) красоты, которая изображает жизнь духа в неразрывном сочетании с жизненностью его природного образа, а берет индивидуальные формы этого абсолютно осуществленного соединения равномерно как из созерцания существующего, так и из свободного творчества гения.—

С произведениями *эгинского* искусства, о которых шел спор, принадлежат ли они к греческому искусству или нет, ближе познакомились лишь недавно. В отношении художественного изображения в них важно отличать голову и остальные части тела. А именно, все тело, за исключением головы, свидетельствует о весьма верном восприятии и копировании природы. Передаются даже случайные шероховатости кожи; воспроизведены они великолепно, достойно изумления; на мраморе мускулы сильно выдаются, обозначен костяк тела, фигуры строго очерчены и приземисты, но переданы с таким знанием человеческого организма, что кажутся живыми до иллюзии; согласно отчету Вагнера («Об эгинских скульптурах с замеч. Шеллинга по искусствовед.», 1817), они даже производят почти устрашающее впечатление, так что боишься к ним прикоснуться.

Напротив, при обработке голов наблюдается решительный отказ от правильного изображения природы: головы при всем разнообразии действия, характеров, ситуаций имеют одинаковый овал лиц, носы острые, лоб еще покатый, не поднимающийся свободно и прямо, уши торчат высоко, продолговатые глаза плоски и поставлены косо, углы закрытого рта поднимаются вверх, щеки плоские, но подбородок резко очерчен и угловат. Точно так же часто повторяются форма волос и складки одежды, в которых преобладают симметрия, обнаруживающаяся по преимуществу в позе и группировке, и своеобразная грация. Это однообразие отчасти объясняли плохим изображением национальных черт, отчасти же выводили его из того факта, что благоговение перед старыми традициями еще несовершенного искусства связывало руки художникам. Но живущий в самом себе и в своем творчестве художник не позволяет так легко связать себе руки, и эта привязанность к типическим чертам, при большом мастер-

стве в других отношениях, должна поэтому безусловно указывать на связанность духа, который еще не знает себя свободным и самостоятельным в своем художественном творчестве.

Позы, наконец, точно так же однообразны, однако, собственно говоря, они не столько неподвижны, сколько резки, холодны; у борцов они отчасти напоминают те положения, которые встречаются у ремесленников при их работах, например, у столяра при строгании.

Подводя общий итог этим описаниям, мы можем сказать, чего нехватает этим в высшей степени интересным для истории искусства скульптурным произведениям в их разладе между традицией и подражанием природе, — это *одухотворенности* (*geistige Beseelung*). Ибо согласно тому, что я уже изложил во второй главе, духовное может быть выражено лишь в лице и в позе. Остальные члены обозначают, правда, природные различия духа, пола, возраста и т. д., но только поза может передать собственно духовное. У эгинцев же именно черты лица и поза имеют еще относительно бездушный характер.

Произведения *этрuscoго* искусства, подлинность которых доказана надписями, в еще более высокой степени обнаруживают такое же подражание природе, однако позы и черты лица у них свободнее, а некоторые из них приближаются совершенно к портретному стилю. Так, например, Винкельман (т. III, гл. 2, § 10, стр. 188 и табл. VI. А) говорит о статуе мужчины, которая, по видимому, является настоящим портретом, по отношению, по видимому, к позднейшей поре искусства. То — мужчина в человеческий рост, нечто вроде оратора, важное лицо, облеченное властью; он отличается большой, непринужденной естественностью и четкостью выражения и позы. Было бы весьма замечательно, если бы оказалось, что Рим с самого начала послужил родиной не идеального, а действительного и прозаического.

(β) Собственно *идеальная* скульптура — и это *во-вторых* — для достижения вершины классического должна отказаться в первую очередь от чисто типического и от благоговения перед традицией, чтобы дать простор для художественной свободы творчества. Только этой свободе удастся, с одной стороны, полностью включить всеобщность значения в индивидуальность образа, а с другой стороны, возвысить чувственные формы до высоты подлинного выражения их духовного значения. Благодаря этому мы видим, как застывшее и скованное, содержащееся в зачатках более старого искусства, так и возвышение значения над индивидуальностью, посредством которого должно быть выражено содержание, освобождаются, доходя до той жизненности, где телесные формы со своей стороны теряют как абстрактное однообразие традиционного характера, так и обманчивую естественность. Они, напротив, переходят к классической индивидуальности, которая в такой же степени оживляет всеобщность формы

до особенности, как и делает чувствешность и реальность последней вполне прозрачной (*durchgängig*) для выражения одухотворенности. Этот род жизнешности отпосится не только к фигуре, но также и к позе, движению, одежде, группировке, одним словом, ко всем тем аспектам, которые я выше различил и обсудил детальнее.

То, что здесь полагается в единство, — это всеобщность и индивидуальность, которые как в отношении духовного содержания, как такового, так и в отношении к чувственной форме должны быть приведены в гармонию раньше, чем они сумеют вступить друг с другом в ненарушимое истинно классическое сочетание. Но это тождество само имеет свою градацию. А именно, с одной стороны, идеал еще склопается к *возвышенности* и строгости, которая, правда, не отнимает у индивидуального его живого порыва и движения, но все же тем крепче держит его под господством всеобщего. С другой же стороны, всеобщее все более и более теряется в индивидуальном и, утрачивая, таким образом, свою глубину, умеет возместить потерянное только посредством развертывания индивидуальных и чувственных черт и поэтому переходит от возвышенного к *приятному*, изящному, к веселости и ласковой грациозности. Посередине находится *вторая* ступень, которая доводит строгость первой до дальнейшей индивидуальности, но не считает, однако, что достигла своей главной цели в одной лишь прелести.

(γ) В *римском* искусстве, в-*третьих*, обнаруживается уже начинающееся разложение классической скульптуры. Здесь именно собственно идеальное не является больше носителем всей концепции и выполнения; поэзия одухотворения (*geistiger Belebung*), внутреннее дуновение и благородство завершенного в себе явления — все эти специфические преимущества греческой пластики исчезают и уступают в общем место пристрастию к портретному стилю. Это развивающееся соответствие природе проникает все стороны искусства. Однако и в этой своей собственной сфере римская скульптура все еще занимает столь высокую ступень, что она существенно уступает лишь греческой скульптуре, поскольку ей нехватает подлинного совершенства в произведении искусства, поэзии идеала в истинном смысле этого слова.

(с) Что касается скульптуры *христианской*, то она с самого начала имеет принцип постижения и изображения, который не совпадает столь непосредственно с материалом и формой скульптуры, как это наблюдается в классическом идеале греческой фактазии и искусства. Ибо романтическое искусство, как мы видели во второй части, имеет в основном дело с душой (*Innern*), обратившейся к себе от внешности, с духовной, отпосающейся к себе субъективностью, которая, правда, обнаруживается во внешнем, но позволяет этому внешнему самому по себе проявляться в своей частности, не принуждая его к слиянию с внутренним

и духовным, как это требует идеал скульптуры. Боль, страдания тела и духа, мученичество и раскаяние, смерть и воскресение, духовная субъективная личность, прочувствованность (Innigkeit), любовь, сердце и задушевность (Gemüth) — все это подлинное содержание религиозной романтической фантазии — не являются таким предметом, которому абстрактный внешний облик как таковой в его пространственной цельности и материальное в своем не идеально положенном чувственном наличном бытии могли бы доставить безусловно соответствующую форму и столь же созвучный материал. Поэтому в романтическом искусстве скульптура не задает основного тона для остальных искусств и для всей жизни, как в Греции, а уступает свое место живописи и музыке как более подходящим искусствам души (der Innerlichkeit) и свободной частности внешнего, проникнутой внутренним. Мы, правда, находим, что и в эпоху христианства также разносторонне занимались скульптурой на дереве, мраморе, бронзе, изготовлением серебряных и золотых изделий, причем часто доходили до большого мастерства; но все же скульптура не является тут тем искусством, которое, подобно скульптуре греческой, давало бы действительно адекватное изображение бога. Религиозная романтическая скульптура, напротив, в большей степени, чем греческая, остается украшением архитектуры. Святые помещаются по большей части в нишах башенок и контрфорсов или у входных врат. Рождение же, крещение, история страстей и воскресения и множество других событий из жизни Христа, грандиозные сцены страшного суда и т. д. в силу своего внутреннего разнообразия скорее пригодны для рельефа на церковных вратах, на церковных стенах, купели, седалищах хора и т. д. и легко переходят в арабески. Вообще здесь ввиду духовного характера души (der geistigen Innerlichkeit willen), выражение которой преобладает, вся скульптура разрешает себе в большей степени применение живописного принципа, чем это дозволительно пластике идеальной. С другой стороны, скульптура проникает в более обыкновенную жизнь и получает благодаря этому портретный характер, который она также не устраняет из религиозных изображений. Сюда, например, относится человек с гусями — на рынке в Нюрнберге — его очень высоко ценили Гёте и Мейер; это крестьянский парень, в высшей степени живо представленный в бронзе (ибо мрамор к этому не подходит); он несет в каждой руке по гусю для продажи. Также и множество скульптур, находящихся в церкви святого Севальда и во многих других церквях и зданиях, в особенности же из эпохи, предшествовавшей Петру Фишеру, дают при изображении религиозных предметов, например, истории страстей, отчетливое представление об этих частностях формы, выражения, мин и жестов, передающих преимущественно разные степени страдания.

Поэтому романтическая скульптура, которая довольно часто

заблуждалась и совершала величайшие ошибки, остается больше всего верной собственному принципу пластики там, где она опять примыкает теснее к грекам, разрабатывая античные сюжеты в духе самих древних или же изготавливая скульптуры героев и царей, придавая им портретное сходство и стремясь приблизиться к античности. Это особенно часто происходит теперь. Но и в области религиозных сюжетов скульптура сумела создать превосходные вещи. Я хочу здесь упомянуть только о Микель-Анджело. Величайшее восхищение вызывает его мертвый Христос, слепок которого находится в королевском собрании. Скульптура Марии в женской церкви в Брюгге — превосходное произведение, но некоторые считают его неподлинным. Но больше всего меня привлекает надгробный памятник графа Нассауского в Бреде. Граф со своей супругой, в человеческий рост, из белого алебаstra, возлежат на черной мраморной плите. По углам памятника стоят Регул, Ганнибал, Цезарь и римский воин в согнутой позе; они несут на себе черную плиту, похожую на нижнюю. В высшей степени интересно видеть характерную фигуру Цезаря, изображенную Микель-Анджело. Что касается религиозных сюжетов, то тут необходимы дух, мощь фантазии, сила, основательность, смелость и искусность подобного мастера для того, чтобы в таком творческом своеобразии суметь связать пластический принцип древних с тем видом воодушевления, который свойственен романтическому искусству. Ибо, как уже было сказано, все направление христианского чувства, там, где ярче всего религиозное воззрение и представление, устремлено не на классическую форму идеальности, составляющую ближайшее и высшее определение скульптуры.—

Начиная с этого пункта, мы можем следить за переходом скульптуры в другой принцип художественного постижения и изображения, который нуждается для своей реализации также и в другом чувственном материале. В классической скульптуре объективная, *субстанциальная* индивидуальность, именно человеческая, составляла центр; эта скульптура столь высоко ценила человеческий облик как таковой, что удерживала его абстрактно как чистую красоту *формы*, применяя для изображения божественного. Но вследствие этого и человек, как он изображается со стороны содержания и формы, является *неполным*, настоящим и *конкретным* человеком; антропоморфизм искусства в древней скульптуре не завершен. Ибо то, чего ему нехватает, так это как человечности в ее объективной *всеобщности*, отождествленной одновременно с принципом *абсолютной личности*, так и того, что обыкновенно называют человеческим, т. е. момента *субъективной единичности*, человеческой слабости, особенности, случайности, произвола, непосредственной естественности, страсти и т. д. Это тот момент, который должен войти в указанную всеобщность, чтобы *вся индивидуальность*, субъект, во всем своем объеме

и в бесконечной сфере своей деятельности могла проявиться в качестве принципа содержания и способа изображения.

В классической скульптуре один из этих моментов — человеческое со стороны своей непосредственной природности — проявляется отчасти лишь в виде животных, полуживотных, фавнов и т. д., не возвращаясь обратно в субъективность и не полагаясь в ней отрицательно. Отчасти же эта скульптура сама по себе переходит в момент особенности и направленности во-вне, представленный лишь в *приятном* стиле; этот стиль, в который переходит также и древняя пластика, выражается в виде тысячи забавных и причудливых ухищрений. Но ему зато совершенно нехватает принципа глубины и бесконечности субъективного, *внутреннего* примирения духа с абсолютным, идеализированного соединения человека и человеческого с богом. Правда, христианская скульптура выявляет наглядно то содержание, которое входит в искусство в соответствии с этим принципом, но именно ее способ изображения показывает, что скульптура не пригодна для осуществления этого содержания; поэтому должны выступить еще другие искусства для осуществления того, что оказалось для скульптуры непосильным. Эти новые искусства, которые наиболее соответствуют романтической форме искусства, мы можем объединить общим именем *романтического искусства*.

ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ *

А

АБСТРАКЦИЯ

Абстрактная всеобщность и индивидуальность в символическом искусстве — стр. 7—9, 16—17, 52, 56.

Абстрактная личность и классическое искусство — стр. 14.

Абстрактная свобода личности и всеобщий аспект нравственности в греческой действительности — стр. 14—15.

Абстрактные духовные отношения как отрицательные — стр. 32.

Абстрактно-внутренний характер слова в изречениях оракула — стр. 34.

Абстракция и олицетворение — стр. 32, 34.

Абстрактное право — стр. 38—39.

Восхождение от абстрактных сил природы к конкретному в греческой теогонии — стр. 40—49.

Абстрактно-особенное и абстрактно-всеобщее и образы греческих богов — стр. 58—59, 60—61.

Абстрактность рока — стр. 74.

Антагонизм между рассудочными абстракциями новейшего просвещения и греческой фантазией — стр. 77—78, 79—82.

Антагонизм абстрактной субъективности и действительности в сатире — стр. 83—86.

Абстрактная субъективность в романтическом искусстве — стр. 113—115, 117, 118, 121, 135.

Абстрактный характер — стр. 139.

Абстрактный характер различий в отдельных искусствах — стр. 173.

Наиболее абстрактные произведения искусства — стр. 174—175.

Абстракция в содержании архитектуры — стр. 193.

Абстрактность в форме архитектуры — стр. 210—212, 213, 214.

Абстрактность в скульптуре — стр. 254—255, 257, 283, 295.

Абстрактный вид греческих трагедий — стр. 257.

Абстрактная сторона чувственного материала и содержание искусства — стр. 259.

Абстрактность «Я» — стр. 260—261.

Абстрактный закон и индивидуальная форма в классической скульптуре — стр. 265.

Абстрактный характер мрамора как материала скульптуры — стр. 314.

АЛЛЕГОРИЯ

Аллегория и круг особенных богов у греков — стр. 46—47, 60—62.

Аллегория в рыцарской поэзии — стр. 135.

АНТРОПОМОРФИЗМ

Антропоморфизм в символическом искусстве — стр. 6—10.

Антропоморфизм в классическом искусстве — стр. 10—14, 29—32, 34, 40, 42, 43, 52—59, 60—73, 74—86, 98—99, 120, 163, 183—184, 265—266, 267—273, 274—310.

Антропоморфизм и романтическое искусство — стр. 89—98, 99—102, 103—106, 110—171.

АРХИТЕКТУРА

Архитектура и система отдельных искусств — стр. 183.

Архитектура как первое искусство — стр. 183, 189—190.

Архитектура и символическая форма искусства — стр. 191—193.

Расчленение архитектуры в понятийном различии и в ходе исторического развития — стр. 190—193.

* Указатели составлены П. Аристовой.

Символическая архитектура — стр. 193—205.

Переход от символической архитектуры к классической — стр. 205—213.

Классическая архитектура — стр. 216—235, 262.

Романтическая архитектура — стр. 235—250.

Архитектура и скульптура — стр. 190—192, 196, 198—205, 210—212, 213—215, 217—218, 222—223, 251—252, 254—255, 257—258, 262, 306—307, 311, 326.

Архитектура и музыка — стр. 218.

Б

БЕЗОБРАЗИЕ

Безобразное в индусском искусстве — стр. 6.

Безобразное в человеческом облике — стр. 12.

Безобразное в субъективном переживании — стр. 14.

Безобразное в образах титанов — стр. 35.

Безобразное в романтическом искусстве — стр. 106, 111—112.

Безобразие страстей и конечная субъективность — стр. 260.

В

ВДОХНОВЕНИЕ

Вдохновение индусских, древнееврейских и греческих поэтов — стр. 52—54.

Вдохновение и мастерство — стр. 312.

ВИД

Виды искусства — стр. 18—20, 119—120.

Основания классификации отдельных искусств и их видов — стр. 172—179.

Различные виды построек классической архитектуры — стр. 229—235.

Виды колонн — стр. 229—233.

ВИДИМОСТЬ

Видимость прекрасного и абсолютная истина — стр. 106.

Видимость чести — стр. 123—126.

Видимость в голландской живописи — стр. 159—161.

Видимость и юмор — стр. 161—163.

Видимость и искусство — стр. 184—185.

Видимость цветовая — стр. 184.

Разрушение видимости, спаянности и самостоятельности в романтической архитектуре — стр. 247.

ВОЖДЕЛЕНИЕ

Вожделение в греческом искусстве и мифологии — стр. 29, 41—42.

Предмет искусства и вождление — стр. 303.

Образы вождления в персидской поэзии — стр. 170.

ВООБРАЖЕНИЕ

Сила воображения — стр. 181.

Сила воображения и соотношение образов единичного созерцания и всеобщностей — стр. 181.

ВОСПРИЯТИЕ

Внешние чувства как органы восприятия художественного произведения — стр. 180—181.

Троякий способ восприятия как основание подразделения искусства — стр. 181—188.

ВСЕОБЩНОСТЬ

Абстрактная всеобщность и действительное существование в символическом искусстве — стр. 5—6, 7, 16.

Всееобщее и единичное в классическом искусстве — стр. 14—17, 20—21, 33—34, 40—42, 43—73, 131—132, 228.

Всееобщность государственной жизни и индивидуум в древней Греции — стр. 14—15.

Всееобщее и субъективное в переходной стадии от классического к романтическому искусству — стр. 82—86.

Всееобщее и единичность в романтическом искусстве — стр. 88—98, 105—106, 149.

Всееобщая история и индивидуальное сознание — стр. 105.

Всееобщая вольность в магометанской религии — стр. 122.

Всееобщее и особенное в представлении о чести — стр. 122—124.

Всеобщие формы искусства и абсолютная истина — стр. 167—168.

Всеобщие мысли и первоначальный интерес искусства — стр. 194—196.

Всеобщая жизненная сила как предмет поклонения в символическом искусстве — стр. 199—202.

Всеобщие значения и символы — стр. 82, 202.

Всеобщий принцип классического искусства и способ его воплощения в действительности — стр. 270.

Всеобщее понятие и характер классической архитектуры — стр. 216—229.

Всеобщая субстанция и индивидуальное в классическом идеале — стр. 228.

Всеобщее и индивидуальное в скульптуре — стр. 255—311, 321, 324—325.

Г

ГАРМОНИЯ

Гармония государства и индивидуум в греческой жизни — стр. 14—15.

Гармония свободной индивидуальности с ее адекватным существованием в классическом искусстве — стр. 13—14, 18—20.

Гармония природного и духовного, субъективного и объективного в греческом классическом искусстве — стр. 71—72.

Гармония и диссонанс в романтическом искусстве — стр. 105, 149—150.

Гармония в архитектуре и музыке — стр. 218.

Гармония внутреннего и внешнего в классической скульптуре и изобретение художника — стр. 104, 265—268.

Гармония целого и отдельных черт образа в идеальной скульптуре — стр. 299—300.

Гармония содержания и чувственного материала в скульптуре — стр. 311—312.

Гармония всеобщности и индивидуальности в идеальной скульптуре — стр. 325.

ГЕНИЙ

Гений классической красоты и завершенная техника — стр. 18.

Гениальный дух шекспировских героев — стр. 147.

Гениальность Дон-Кихота — стр. 153.

Гений художника, художественная форма и материал — стр. 156, 166—169.

Гений художника и пробуждение изящного искусства — стр. 269.

ГЕРОИ

Исторические лица героев в классическом искусстве — стр. 66—67.

Герои, содержание и форма в романтическом искусстве — стр. 90.

Героизм покорности — стр. 94.

Герои античности и средневековья — стр. 120—121.

Действия героев и богов — стр. 70—71.

Героические образы идеала и самостоятельность индивидуальности — стр. 126.

Герои и героини народных песен — стр. 144.

Шекспировские герои — стр. 147—148.

Образ героев и скульптура — стр. 269.

Образы героев и животных — стр. 301—302.

Образы героев и богов — стр. 302—303.

Д

ДВИЖЕНИЕ

Движение содержания и формы — стр. 5—22.

Поступательное движение искусства в направлении к классическому идеалу — стр. 5—22, 22—49.

Движение образов греческих богов в направлении приобретения частных черт — стр. 63—73.

Движение классического идеала к разложению — стр. 73—86.

Движение романтического искусства — стр. 90—98, 138—171.

Особенность движения классического и романтического идеала — стр. 137—138.

Поступательное движение в формах искусства и в отдельных искусствах — стр. 173—179, 183—188.

Движение и евритмия — стр. 236—237.

Внутреннее движение и архитектурные формы — стр. 237—241.

Поступательное движение в колоннах — стр. 241.

Движение в скульптуре — стр. 285—287, 307—311, 320—321.

Движение в статуе Венеры — стр. 307.

ДЕЙСТВИЕ

Культовые действия и скульптурные образы — стр. 67—68.

Действия греческих богов и деятельность человека в классическом искусстве — стр. 66—72.

Развитие действия и внешние события — стр. 141—142.

Действие индивидуума в античном и романтическом искусстве — стр. 141—142.

Действие и скульптура — стр. 253, 261.

Действие на древнем рельефе — стр. 311.

Действие и классическая скульптура — стр. 307—311.

Действие и эгинское искусство — стр. 323—324.

ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ

Действительность и символическое искусство — стр. 6—9, 82—83.

Действительность и классическая форма искусства — стр. 10—14, 16—18, 49—50, 63—73, 83, 87, 96, 99—100.

Действительность государства и индивидуум в греческой жизни — стр. 14—15.

Пошлая действительность и искусство — стр. 19—20.

Действительность и сатира — стр. 83—86.

Действительность и романтическое искусство — стр. 88—98, 118—119, 125—126, 127—129, 133—135, 138, 144—145, 148.

Действительность и содержание религиозного романтического искусства — стр. 96—98, 99, 103, 112—118.

Действительность в комедии Аристофана — стр. 82.

Действительность и классическая скульптура — стр. 252—253, 255—259.

Действительная история развития искусства — стр. 174.

ДУША

Душа и тело в философии Платона — стр. 42.

Душа и тело в классическом и романтическом искусстве — стр. 94—95, 98—100, 120—121.

Душа и тело в религиозном романтическом искусстве — стр. 101—106, 107—117, 136.

Душа и тело в романтическом искусстве рыцарства — стр. 126—132, 142—148.

Душа и тело в классической скульптуре — стр. 259, 262 — 266, 267—273.

Душа и человеческое лицо в скульптуре — стр. 273—284.

Душа и дух в искусстве — стр. 182, 263—264.

Поза и душа в скульптуре — стр. 284—285.

ДУХ

Дух и классическая форма искусства — стр. 10—12, 13—16, 19—20, 49—59, 61—63, 76—82, 87—89, 90.

Понятие свободного духа, символическая и классическая форма искусства — стр. 13—14.

Дух и романтическая форма искусства — стр. 87—171.

Дух и отдельные искусства — стр. 173, 180—188, 252—255.

Дух и архитектура — стр. 190—192, 251—252.

Дух и символическая архитектура — стр. 193, 204, 206, 207—209, 210, 216—217.

Дух и классическая архитектура — стр. 217—218, 228.

Дух и романтическая архитектура — стр. 236, 239—241.

Дух и классическая скульптура — стр. 256—317.

Е

ЕДИНИЧНОСТЬ

Единичное и всеобщее в символическом искусстве (см. Всеобщность).

Единичное и всеобщее в романтическом и классическом искусстве — стр. 12—15.

Единичный субъект в содержании романтического искусства — стр. 110—117, 118—119.

Единичность как принцип само-

стоятельного представления о духовном — стр. 207.

Субъективная единичность и субстанциальная всеобщность — стр. 255.

Идеал классического искусства со стороны его всеобщности, особенности и единичности — стр. 50—73.

Идеал со стороны его единичности — стр. 63—73.

ЕДИНСТВО

Непосредственное единство значения и чувственного способа явления в символическом искусстве — стр. 5—9.

Единство значения и облика в классическом искусстве — стр. 9—14.

Единство значения и облика в романтическом искусстве — стр. 13—14.

ЕСТЕСТВЕННОСТЬ

Естественная живость в классическом искусстве — стр. 12.

Естественная глубина чувства — стр. 108—109.

Естественность и жанровая живопись голландцев — стр. 158—161.

Естественность и подражание существующему у Дидро, Гёте, Шиллера и у Коцебу — стр. 157—158.

Естественная иллюзия — стр. 161—162.

Естественное начало искусства — стр. 174.

Естественные функции и скульптура — стр. 272—273.

Естественное направление глаза — стр. 234;

Ж

ЖИВОПИСЬ

Внутреннее переживание как предмет изображения живописи — стр. 113, 116, 184—185.

Живопись и романтическая форма искусства — стр. 193.

Портретный характер живописи в романтическом искусстве — стр. 156—157.

Жанровая живопись голландцев — стр. 158—161.

Живопись и арабески — стр. 214—215.

Способ изображения в живописи по сравнению со скульптурой — стр. 252—254.

Живопись в качестве храмовых образов — стр. 252.

Живописная сторона в расположении садов — стр. 249—250.

Живопись у венецианцев — стр. 306.

ЖИВОТНОЕ

Деградация животного элемента в процессе оформления классического искусства — стр. 22—29.

Животная форма как ингредиент художественного изображения в египетском и индусском искусстве — стр. 22.

Животное и природное в пластической форме классического искусства — стр. 55—56.

Формы животного и форма обелисков — стр. 200—201.

Животные и человеческие формы в произведениях символического искусства — стр. 203.

Отличие профиля животного от профиля человеческого лица — стр. 274—277.

Образ животного и человеческий образ — стр. 263.

Положение тела животного и тела человека — стр. 284.

ЖИЗНЬ

Всеобщая жизнь природы и жизнь духа в классическом искусстве — стр. 14—17, 20—22.

Общественная жизнь греков и их мифология и искусство — стр. 63—73, 80—82.

Природная жизнь, действительные деяния и муза — стр. 35.

Внутренняя жизнь и содержание романтического искусства — стр. 94—98.

Проза жизни и искусство — стр. 78, 82, 84—85, 157—158, 159.

Жизнь и смерть в мировоззрении греков и в романтическом мировоззрении — стр. 91—94.

Внутренняя жизнь и символическое искусство — стр. 204, 205—215.

Животная жизнь и духовное сознание — стр. 262—264.

З

ЗАГАДКА

Загадочность как не адекватное себе выражение содержания — стр. 6, 10—12.

Загадка как форма отделения образа от его значения — стр. 16—17, 82, 204.

ЗНАЧЕНИЕ

Непосредственное единство значения и облика в символическом искусстве — стр. 5—10, 16—17.

Единство значения и облика в классическом искусстве — стр. 5, 9—16, 17—20.

Значение и облик в романтической форме искусства — стр. 12—14.

Классический и символический художник в отношении к значению и форме — стр. 15—19 (см. Содержание. Форма).

ЗАКОН

Законы природы — стр. 116—117.

Закон чести в романтическом искусстве — стр. 124.

Закон и верность в романтическом искусстве — стр. 134—135.

Закон и субъективное изображение — стр. 151.

Законы видимости — стр. 159.

Законы тяжести в архитектуре — стр. 213, 216, 223, 251.

Абстрактный закон и индивидуальная форма в пластическом скульптурном произведении — стр. 265.

И

ИДЕАЛ

Идеал классического искусства — стр. 49—86, 100.

Романтический идеал — стр. 101, 106—110.

Идеал и отдельные искусства — стр. 172—173.

Идеал скульптуры — стр. 268—328.

Высота идеала скульптуры — стр. 271.

Идеал и стиль — стр. 172—179, 271 (см. Движение).

ИЗОБРАЖЕНИЕ

Классический и символический способ изображения — стр. 10—14, 16—17, 167.

Романтический способ изображения — стр. 103—105, 167—169.

Животная форма и художественное изображение — стр. 22.

Предмет изображения в романтическом искусстве по сравнению с классическим — стр. 90—91, 94—98, 99—102, 120—121.

Мучничество и покаяние как предмет изображения в романтическом религиозном искусстве — стр. 105—106, 112—117.

Любовь, честь и верность как предмет изображения в романтическом искусстве — стр. 107—110, 114—115, 124—126, 127—132, 133—135.

Ремесленность и бездарность изображения при разложении классического искусства — стр. 137.

Искусство изображения в поступательном движении и заключительном этапе романтического искусства — стр. 137—138.

Изображение пошлой действительности — стр. 157.

Мастера изображения замкнутых характеров — стр. 143—148.

Изображение разложения рыцарства у Ариосто и Сервантеса — стр. 152—153.

Объект изображения в романтическом искусстве разложения — стр. 155—171.

Правдивость изображения и аспект индивидуального таланта — стр. 165—167.

Способ изображения и мировоззрение художника новейшего времени — стр. 167—168.

Способ изображения и мировоззрение художника символического, классического и романтического искусства — стр. 167.

Способ изображения в архитектуре, скульптуре, музыке, живописи и поэзии — стр. 183—186.

Идеальное скульптурное изображение — стр. 258—259.

Пробуждение изящного искусства и способ изображения — стр. 269.

ИНДИВИДУАЛЬНОЕ

Свободная в себе индивидуальность как содержание классического искусства — стр. 9—16.

Боги в классическом искусстве как духовные и телесные индивидуальности — стр. 29—82.

Творческая индивидуальность греческого художника и индивидуальность художника в древнееврейской поэзии — стр. 52—53.

Индивидуальность и характер — стр. 55—56, 61—62.

Всеобщность и индивидуальность греческих богов — стр. 59—63.

Единичная индивидуальность греческих богов — стр. 63—73.

Разложение греческих богов индивидуумов — стр. 74—86.

Идеальные индивидуумы классической формы искусства и абсолютная субъективность искусства романтического — стр. 86, 89—90.

(и см. Субъективное).

Действительность абсолютной субъективности и формы содержания и явления — стр. 91—98.

Примирение безусловно всеобщего и являющейся субъективности — стр. 106—110.

Индивидуальность в классическом искусстве и романтическом — стр. 120—122.

Формальная самостоятельность индивидуальных особенностей в романтическом искусстве — стр. 136—138.

Творческая власть художественной субъективности над содержанием и формой — стр. 138, 156—161, 161—163, 167—168.

Самостоятельность индивидуального характера — стр. 138—148.

Индивидуальные характеры у Шекспира, Сервантеса и Ариосто — стр. 152—156.

Аспект индивидуального таланта — стр. 157, 164, 165—168.

Субъективность художника и объективность его творчества — стр. 163—171.

Художественное произведение как завершенный единичный индивидуум — стр. 172.

Классическая архитектура и индивидуально духовное само по себе — стр. 192.

Точка единства сознания индивидуумов и народов в содержании искусства — стр. 195, 196, 197.

Вера в бессмертие конкретного индивидуального духа и египетское зодчество — стр. 207—211.

Фиксация индивидуальной формации в природном виде — стр. 210.

Индивидуальные черты оформле-

ния и целое в классической архитектуре — стр. 227—228.

Индивидуальное многообразие и целое в романтической архитектуре — стр. 236—237, 244—245, 246—247.

Дух и его индивидуальность в скульптуре — стр. 251—252.

Изображение всеобщего и индивидуального в скульптуре — стр. 255—311, 321, 324—325.

Живая индивидуализация в скульптуре и художник — стр. 271.

Выражение существенного в данной индивидуальности в положении глаза, форме лба и др. частях лица — стр. 273—284.

Выражение в скульптуре индивидуальности определенной ситуации — стр. 286.

Индивидуальность идеальных скульптурных образов — стр. 294—311.

ИРОНИЯ

Ироническое и комическое — стр. 152—153.

Подлинная ирония в «Дон-Кихоте» Сервантеса — стр. 153.

ИСТИНА

Абсолютная истина и искусство — стр. 98, 167—168, 182—183.

Искание истинного содержания искусства — стр. 22—49.

Истинная красота — стр. 8, 14

ИСКУССТВО

Центральный пункт искусства, вокруг которого вращается его поступательное движение — стр. 5—14, 19.

Искусство, религия и мифология (см. Мифология, Религия).

Философское рассмотрение искусства — стр. 171, 187—188.

Идеал и общие формы искусства — стр. 6—171.

Конкретное существование искусства — стр. 172—328.

Философия и искусство — стр. 186—188, 254.

Предмет искусства — стр. 97—98, 106, 167, 181, 182, 184, 190, 254.

Ограниченность искусства как способа познания — стр. 97—98, 167—168.

Искусство и внешние чувства — стр. 180—188.

Искусство и действительные исторические мирозерцания и религиозные представления — стр. 163—171, 199.

Изобразительные искусства и поэзия — стр. 254—255.

Начало, конец и подлинная высота искусства — стр. 161—171, 190, 254—259.

Объективное и субъективное в искусстве (см. Объективное. Субъективное).

ИСТОРИЧЕСКОЕ

Историческое осуществление классического искусства — стр. 14—15.

Переход духа от объективности к субъективности как историческое прогрессивное преобразование природного человека — стр. 41.

Историческое понимание мифологии — стр. 66—67.

Всеобщая история и индивидуальное сознание — стр. 105.

Действительная история искусства — стр. 174.

Исторические обстоятельства в оценке искусства — стр. 187—188.

Понятийные различия предмета и ход исторического развития — стр. 190, 192.

Историческое развитие скульптуры — стр. 317—328.

Исторические моменты в греческих рассказах о богах — стр. 63—67.

К

КЛАССИЧЕСКОЕ

Классическая форма искусства — стр. 5—86.

Классическое искусство как адекватность содержания и формы — стр. 5—22.

Классический и символический способ изображения — стр. 10—18.

Классический идеал и мифология — стр. 10, 15, 21.

Историческое осуществление классического идеала — стр. 14—15.

Недостаток классической формы искусства и романтическая форма — стр. 13—14.

Мирозерцание греческого народа и классическое искусство — стр. 14—15.

Содержание классического искусства — стр. 15—17.

Классическое искусство и художник — стр. 15—18.

Классический и символический художник — стр. 16—17.

Деление классического искусства — стр. 18—20.

Понятие классического искусства как становление его красоты, так и разложения — стр. 20—22, 22—49.

Идеал классической формы искусства — стр. 49—73.

Разложение классической формы искусства — стр. 73—86.

Классическая архитектура — стр. 216—235.

Скульптура как искусство классического идеала — стр. 251—328.

КОЛЛИЗИЯ

Коллизия в классическом искусстве — стр. 39, 142.

Коллизия у Шекспира — стр. 146—148.

Коллизия в романтическом искусстве приключенчества — стр. 148—154.

Коллизия и характер — стр. 138—148.

КОМИЧЕСКОЕ

Комическая трактовка рыцарских подвигов у Ариосто — стр. 152.

Комическое противоречие в «Дон-Кихоте» Сервантеса — стр. 152—153.

Комические сцены у Шекспира — стр. 153.

Комизм и ирония — стр. 153.

КРАСОТА

Становление классической красоты и ее разложение — стр. 5—22, 22—49.

Классическая красота — стр. 5, 49—73.

Противоречие в классической красоте — стр. 73—74, 76.

Образы греческой скульптуры как средоточие пластической и классической красоты — стр. 254—327.

Романтическая красота как красота интимности — стр. 99.

Красота искусства и сознание истины — стр. 103, 106.

Формы греческой красоты и религиозное содержание романтического искусства — стр. 99—103.

Духовная красота как таковая — стр. 107—108, 112.

Некрасивое в религиозном романтическом искусстве — стр. 112.

Красота и архитектура в исходном пункте — стр. 182, 189.

Красота в классической архитектуре — стр. 213—215, 216—235.

Красота и евритмия — стр. 218, 227, 236—237.

Красота и материал — стр. 219—220, 256—257, 311—317.

Красота колонн — стр. 221—223, 226—227.

Всеобщая форма красоты и частная определенность в классической скульптуре — стр. 268—328.

Высота идеала греческой красоты — стр. 271.

М

МАТЕРИАЛ

Материал архитектуры — стр. 183, 190—191, 218—220.

Материал скульптуры — стр. 183, 311—317.

Материал живописи — стр. 184—185.

Материал музыки — стр. 185.

Материал поэзии — стр. 185—186.

МАСТЕРСТВО

Мастерство и художественный образ — стр. 104.

Мастерство как природный талант — стр. 156—157, 164—168.

Мастерство изображения истинных характеров — стр. 143—148.

Искусство как мастерство изображения всех тайн углубляющейся в себя видимости внешних явлений — стр. 159—160.

Мастерство голландских живописцев по сравнению с мастерством в классическом искусстве — стр. 158—159.

Субъективное мастерство как самостоятельное значение (см. Субъективность).

Субъективное мастерство, содержание и форма искусства — стр. 161—163.

МИРОВОЗЗРЕНИЕ

Круг мирозерцаний и искусство — стр. 6—14.

Воззрение поэта в гомеровских поэмах как преобразование человеческих действий в поступки богов — стр. 53, 69—70.

Мировоззрение художника и способ художественного воплощения в классическом искусстве — стр. 15, 51—53.

Мировоззрение художника и способ художественной экспозиции в романтическом искусстве — стр. 89—90, 94—95, 96—98.

Классическое искусство греков, их мирозерцание и поэтическое творчество Шиллера — стр. 77—80.

Борьба против христианских воззрений у Шиллера, Парни и Гёте — стр. 77—80.

Мировоззрение и творчество художника в романтическом искусстве разложения — стр. 163—168.

Содержание искусства, идеал и мирозерцание — стр. 172—173.

Антропоморфизм как принцип греческого воззрения (см. Антропоморфизм).

МИФОЛОГИЯ

Греческая мифология, искусство и религия — стр. 10, 13, 15—16, 21, 51, 63—73.

Мифы в сознании древних греков и истолкование их Овидием — стр. 24—25, 28—29.

Греческая мифология и классический идеал — стр. 51—73.

Греческий народ и поэт как творцы мифологии классического искусства — стр. 51—53.

Творческое преобразование мифологии в классическом искусстве — стр. 50—51.

Греческая мифология и исторические события — стр. 31, 63—71.

Прозаический характер греческой мифологии у Энния — стр. 85.

МУЗЫКА

Музыка в системе отдельных искусств — стр. 185.

Содержание и оформление в музыке — стр. 185.

Чувственный материал музыки — стр. 185.

Музыка и поэзия — стр. 185—186.

Способ изображения в музыке по сравнению с изобразительными искусствами — стр. 186.

Субъективное и объективное в музыке — стр. 186.

Звук в музыке и звук в поэзии — стр. 182, 185.

Архитектура и музыка — стр. 218.

МЫШЛЕНИЕ

Искусство и мышление — стр. 9.

Истина и мышление — стр. 98.

Н

НАРОД

Греческий народ как творец мифологии — стр. 21, 23—24, 31—35, 51.

Греческий народ как создатель искусства в его величайшей жизненности — стр. 15.

Классический художник и народ — стр. 16—18, 51—52.

Конкретный дух народа как характер содержания образа Афины — стр. 45.

Потребности народа и архитектурные сооружения — стр. 197, 202—204, 205—206, 208, 229, 235, 243.

Пышность скульптурных классических произведений и народ — стр. 257.

НАЦИОНАЛЬНОЕ

Материал искусства и национальная жизнь поэта и публики — стр. 158, 165—166.

О

ОБЛИК

Классическая форма искусства и человеческий облик — стр. 40—44, 49—50, 50—86.

Облик и значение (см. Значение).

ОБРАЗ

Образ животного — стр. 22—29.

Промежуточные образы — стр. 28—29.

Человеческий образ в классическом искусстве как высшая ступень наглядного представления духовной индивидуальности — стр. 29, 71, 75.

Художественный образ как единство всеобщего и индивидуального, духовного и природного — стр. 31—32, 55—56, 71.

Художественный образ и олицетворение — стр. 30—32, 37—38, 40—41, 50—53.

Поступательный ход развития художественных образов греческого искусства от олицетворения к идеалу — стр. 29—49, 169.

Образ Прометея как выдающийся переходный образ — стр. 35—37.

Фантазия и формирование художественных образов — стр. 40—41, 51—52, 53, 64, 76, 120, 169—171.

Образы греческой скульптуры как средоточие пластической и классической красоты — стр. 31—32, 90.

Движение образов греческих богов в направлении приобретения частных черт — стр. 59—73.

Источники образов в классическом искусстве — стр. 64—73.

Образ и значение в символическом и классическом искусстве — стр. 29.

Образ и значение в переходной форме искусства от классической к романтической — стр. 82—86.

Образ эмпирической действительности и дух в романтическом и классическом искусстве — стр. 75—77, 90—91, 104, 120—121.

Образ идеала и образ эмпирическо-человеческого существования в классическом искусстве — стр. 100, 104.

Образ материнской любви в романтическом искусстве — стр. 109.

Образы обращения — стр. 116.

Основное определение в героических образах идеала — стр. 126.

Образы любви в гомеровских поэмах — стр. 128.

Венера Медицейская как пластический образ любви — стр. 128.

Образы верности в произведениях Шекспира и у Гомера — стр. 133—134.

Круг прочно установленных образов в классическом искусстве — стр. 137.

Образы замкнутых в себе натур у Шекспира — стр. 143—147.

Значение и образ в юмористике — стр. 161—163.

Запасы образов и художник — стр. 166.

Восточное великолепие образов — стр. 170.

Представление и сохранение образов — стр. 181.

Образы богов и символическая архитектура — стр. 211.

Образ и иероглиф — стр. 268.
Образы скульптуры — стр. 270—306.

ОБЪЕКТИВНОСТЬ

Объективное в царстве искусства — стр. 9—10.

Конкретная индивидуальность и адекватное ей внешнее явление в своей объективности (см. Индивидуальное).

Объективно установленное содержание в греческом искусстве и художник — стр. 16—17.

Понятие духа как становление внутри себя объективности и внутри себя субъективности — стр. 41.

Единство объективного и субъективного в классическом искусстве — стр. 71—72, 164, 182—183, 255.

Антагонизм между конечной субъективностью и внешней объективностью и сатирическая форма искусства — стр. 182—186.

Объективное и субъективное в религиозном круге романтического искусства — стр. 99—102, 103—117.

Объективное и субъективное в романтическом искусстве рыцарства — стр. 117—136.

Объективные обстоятельства и субъективная сила страсти в классическом и романтическом искусстве — стр. 141—142, 143—144.

Провайческая объективность и творческая субъективность художника в романтическом искусстве разложения — стр. 155—156, 163—164, 165—171.

Субъективное мастерство и объективность предметов художественного произведения — стр. 138—146.

Объективный юмор и субъективный юмор — стр. 169, 161—163.

Объективное и чувственное в искусстве — стр. 180—182.

Объективное и субъективное в символическом искусстве — стр. 255.

Отношение объективного и субъективного как основание деления системы отдельных искусств — стр. 180—188.

Оформление в самом себе объективного как задача искусства — стр. 181.

Объективное и субъективное в скульптуре — стр. 259—311.

Объективизация идеи прекрасного

в совокупности ее мирозерцаний — стр. 172—173 (см. Субъективность).

ОЛИЦЕТВОРЕНИЕ

Олицетворение и образ (см. Образ).

ОСОБЕННОСТЬ

Идеал со стороны его всеобщности, особенности и индивидуальной единичности — стр. 50—73.

Идеал со стороны особенности — стр. 43, 59—63.

Формальная самостоятельность индивидуальных особенностей — стр. 136—171.

Особенные стороны идеального скульптурного образа — стр. 273—294.

ОТОБРАЖЕНИЕ

Художественное отображение и реальная действительность — стр. 12.

Восприятие и отображение — стр. 12.

Отображение духовной жизни в телесном облике — стр. 193—194.

Внешнее и бездуховное в качестве отражения духовного — стр. 216.

II

ПАФОС

Презренный пафос — стр. 125.

Пафос любви — стр. 128—129.

Пафос и содержание в романтическом искусстве — стр. 139.

Пафос и содержание в классической трагедии — стр. 141.

ПЛАСТИЧНОСТЬ

Пластичность греческих богов — стр. 59, 305—306.

Пластическое, символическое и романтическое изображение — стр. 94.

Пластическая ясность в изобразительном искусстве — стр. 253.

Пластический тип греческой скульптуры — стр. 258—259.

Пластический идеал — стр. 266—267.

Пластический характер — стр. 267.

Пластические художественные произведения — стр. 268.

Пластичность материала — стр. 313.

ПОДРАЖАНИЕ

Подражание природе — стр. 156—161.

Подражание существующему в художественных произведениях строному стилю — стр. 175.

Естественность и подражание (см. Естественность).

ПОРТРЕТ

Портретная живопись — стр. 157.

Портретные изображения в романтическом искусстве разложения — стр. 157.

Портрет человека, еще живущего, — стр. 292.

Портретные статуи в образе богов — стр. 210.

Портретные черты в греческих статуях — стр. 294.

ПОЭЗИЯ

Поэзия и романтическое искусство рыцарства — стр. 119—122.

Поэзия и подражание природе — стр. 157.

Поэзия как абсолютное истинное искусство — стр. 185.

Поэзия и музыка — стр. 185.

Поэзия и изобразительные искусства — стр. 186, 252—253. |

ПРАВДА |

Представление о правде и пороках в поэзии — стр. 85.

Правда в произведениях Гёте — стр. 145.

Субъективное соображение как критерий правды в рыцарской поэзии — стр. 151.

Аспект индивидуального таланта и правдивость художественных произведений — стр. 157, 164—168.

Правда в голландской живописи — стр. 158—160.

Художественная правда новейшего искусства — стр. 155, 168.

ПРЕДМЕТ

Предмет искусства (см. Искусство).

Предмет искусства в голландской живописи — стр. 158—159.

Предмет искусства и совершающий субъект — стр. 181.

ПРЕДСТАВЛЕНИЕ

Чувственное представление, зрение и слух как элементы способа восприятия — стр. 180—182.

ПРЕКРАСНОЕ

Понятие прекрасного и реальность — стр. 5.

Классическое искусство как завершение прекрасного — стр. 87.

Прекрасное и абсолютная истина (см. Истина).

Содержание искусства, прекрасные формы его проявления и философия искусства — стр. 171.

Прекрасное как произведение искусства — стр. 172—173, 173—328.

Прекрасное (единение души и тела в скульптуре — стр. 259, 262—266.

Предельно прекрасное оформление — стр. 259.

Прекрасное в природе — стр. 262—263.

Скульптурный идеал в прекрасном выражении своих образов — стр. 270—271.

Прекрасные произведения древних — стр. 270—273.

ПРОЗАИЧНОСТЬ

Прозаическая объективность и творческая субъективность художника — стр. 156 (и см. Жизнь).

ПРОИЗВЕДЕНИЕ

Художественное произведение как действительность искусства — стр. 172—173.

Природа художественного произведения как основание классификации отдельных искусств и их видов — стр. 181—188.

Художественное произведение и идеал — стр. 172—173.

Подлинное художественное произведение как соответствие содержанию способа оформления — стр. 157.

Художественное произведение строгого, идеального и приятного стиля — стр. 173—179.

Художественное произведение приятного стиля — стр. 173, 177.

Художник и произведение приятного стиля — стр. 178.

Внешние чувства, чувственное представление и восприятие художественного произведения — стр. 180—186.

Изучение художественного произведения — стр. 187—188.

Возникновение художественных произведений — стр. 189—193.

Символическое, классическое, романтическое архитектурные художественные произведения — стр. 193.

Художественное скульптурное произведение и окружение — стр. 252 (см. Скульптура).

Начало, конец и подлинная высота греческой скульптуры — стр. 256.

Древнейшие и превосходные произведения скульптуры — стр. 256.

Пышность классических скульптурных произведений и народ — стр. 257.

Художественное произведение и изображаемый предмет — стр. 268—269.

Р

РЕАЛЬНОСТЬ

Соответствующая своему понятию реальность и подлинный идеал классической формы искусства — стр. 49—73, 87.

Субъективность и внешняя реальность в промежуточной ступени искусства от классического к романтическому — стр. 82—86.

Реальность в романтическом искусстве — стр. 87—89, 193.

Сознание как реальность всеобщего духа — стр. 105.

Юмор как смещение и извращение всякой предметности и реальности — стр. 138, 161—163.

Творческая художественная субъективность и реальность в романтическом искусстве (см. Объективность).

Реальный мир искусства как система отдельных искусств — стр. 172—179.

Начальная ступень прекрасного искусства согласно понятию и реальности — стр. 187.

Художественное произведение и реальность (см. Произведение).

РЕЛИГИЯ

Греческая религия и искусство — стр. 10, 13, 15—16, 21, 51, 63—73.

Греческая религия как материал греческого художника — стр. 16—17.

Христианская религия и художник — стр. 16—17.

Статуарная религия и ремесленность в искусстве — стр. 18.

Греческая мифология и религия в процессе оформления классического искусства — стр. 21—22 (см. Мифология).

Разложение греческих богов и разложение классической формы искусства — стр. 73—86.

Христианская религия и романтическая форма искусства — стр. 95—96, 149—150.

Религиозный круг романтического искусства — стр. 98—117.

Переход от религиозной жизни к мирской и романтическое искусство — стр. 117—119.

Магометанская религия и поэзия — стр. 122.

Религиозные воззрения на искусство у Данте — стр. 129, 150—151.

Некрасивое и религиозное искусство — стр. 106, 111—112.

РОМАНТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

Принцип перехода от классической формы искусства к романтической — стр. 80—81.

Принцип романтической формы искусства — стр. 88—89.

Определение романтической формы искусства — стр. 87—89.

Содержание и форма в романтическом искусстве — стр. 89—98.

Подразделение романтического искусства — стр. 98—171.

Религия и романтическое искусство — стр. 95—96.

Идеал в романтическом искусстве по сравнению с классическим — стр. 107—108.

Любовь как идеал романтического искусства — стр. 107—108.

Творческая субъективность художника в романтическом искусстве — стр. 155—156, 163—164, 165—171.

Разложение романтической формы искусства — стр. 155—161.

Конец романтической формы искусства — стр. 163—171.

Живопись, музыка и романтическое искусство — стр. 193.

Поэзия и романтическое искусство — стр. 119—122.

Романтическая архитектура — стр. 235—250.

РОМАН

Рыцарские и пастушеские романы и романтическое (рыцарство) — стр. 153.

С

САТИРА

Сатира как форма искусства — стр. 84.

Сатира Персия, Ювенала, Лукиана — стр. 86.

СИМВОЛИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

Символическое и классическое искусство — стр. 5—10, 16, 18—19, 20—22, 28, 30, 35, 44—49.

Символическое искусство и архитектура — стр. 191—193.

Символическая самостоятельная архитектура — стр. 193—216.

СКУЛЬПТУРА

Скульптура со стороны ее всеобщности, особенности и единичной индивидуальности — стр. 270—306.

Скульптура и самообнаружение духа — стр. 252.

Скульптура и архитектурное окружение — стр. 252.

Скульптура, живопись и поэзия — стр. 252, 253.

Способ изображения в скульптуре — стр. 254, 306—311;

Скульптурный образ и субъективность — стр. 255—256.

Скульптура и материал — стр. 257, 311—317.

Скульптура как центр классической формы искусства — стр. 61—63, 257—258, 266—268.

Исторические ступени скульптуры — стр. 317—328.

Содержание и форма в скульптуре как особенном искусстве — стр. 258, 259—266.

Прекрасный скульптурный образ — стр. 262—266.

Классическая форма скульптуры как подлинно пластическая середина — стр. 267.

Скульптура и мастерство — стр. 312.

Скульптура, пантогномика и физиогномика — стр. 264.

Переход от скульптуры к живописи — стр. 311.

Скульптура и народ — стр. 306.

СОДЕРЖАНИЕ

Отношение содержания и формы в символическом искусстве — стр. 5—9, 11—12, 16—17, 83, 183.

Адекватность содержания и формы в классическом искусстве — стр. 5, 9—12, 14—17, 18—20, 71, 83, 183—184.

Содержание классической красоты искусства и романтическое искусство — стр. 13, 18.

Прогресс содержания и формы искусства — стр. 5—20.

Конкретизация содержания искусства как свободной индивидуальности — стр. 19, 171, 183.

Отношение содержания и формы в романтическом искусстве — стр. 91—98, 110, 117—171, 167—168, 183—185.

Содержание и форма музыки, поэзии и изобразительных искусств — стр. 184, 185—186.

Содержание и форма романтической архитектуры — стр. 235—250.

Содержание и форма символической архитектуры — стр. 193—215.

Содержание и форма символической скульптуры — стр. 198—205.

Содержание и форма классической архитектуры — стр. 216—235.

Содержание и форма классической скульптуры — стр. 259.

Ведущая роль содержания в искусстве — стр. 171.

СОЗНАНИЕ

Сознание истины и искусство — стр. 75, 103.

Сознание и религия — стр. 75.

Сознание своей личности и честь в романтическом искусстве — стр. 124.

Отказ от самостоятельности сознания в любви — стр. 127.

Изображение рефлектирующего сознания — стр. 144—145.

Дикость сознания — стр. 149.

Осознание разложения рыцарства и наиболее адекватное изображение у Ариосто — стр. 152.

Обыденное сознание — стр. 156.

Сознание в процессе художественного творчества — стр. 183—186.

Животная жизнь и духовное сознание — стр. 263.

СПОСОБ

Символический способ изображения (см. Изображение).

Основной тип романтического способа воплощения абсолютного — стр. 94—98, 104—105, 167—169.

Способ художественного творчества в классическом искусстве — стр. 10—14, 16—17, 90, 104, 167—168.

Содержание и способ оформления в подлинно художественном произведении — стр. 157.

Способ трактовки и своеобразие материала — стр. 168.

Стиль и способ изображения — стр. 173.

Способы восприятия искусства и виды искусства — стр. 181—188.

Способ оформления в поэзии — стр. 185—186, 193.

Способ объяснения возникновения искусства — стр. 189—190.

Способ украшения — стр. 247.

Способ оформления в архитектуре — стр. 190—193 (см. Архитектура).

Способ убранства и архитектурные типы — стр. 247—248.

Способ изображения в идеальной скульптуре (см. Скульптура).

СТИЛЬ

Общие всем искусствам различия стилей — стр. 173.

Строгий стиль — стр. 175.

Идеальный стиль — стр. 175—176.

Приятный стиль — стр. 137, 177—178.

Различные стили романтической архитектуры — стр. 247—250.

Стиль как общий способ созерцания и изображения — стр. 173.

Дорийский, ионийский и коринфский стили — стр. 229—233.

СЮЖЕТ

Трогательность сюжета — стр. 116.

СУБЪЕКТИВНОСТЬ

Духовная субъективность как форма абсолютного содержания — стр. 6.

Внутреннее ожесточение субъекта как абстрактной личности — стр. 14.

Субъективное и объективное в прекрасном образе греческих богов — стр. 75.

Творческая субъективность художника, содержание и форма искусства (см. Объективность. Творчество).

Субъективное подражание искусству существующему — стр. 156—161.

Субъективный юмор — стр. 164—163.

Субъективная единичность и духовная индивидуальность — стр. 255.

Субъективность как противоположная крайность объективности — стр. 255.

Конечная субъективность — стр. 260.

Субъективное и объективное в содержании скульптуры — стр. 260—262 (см. Скульптура. Объективность).

Т

ТАЛАНТ

Аспект природного таланта — стр. 157, 164.

Художественное творчество, мировоззрение художника и талант — стр. 164—171 (см. Мировоззрение).

Индивидуальный талант и объективность в романтическом и классическом искусстве (см. Объективность).

ТВОРЧЕСТВО

Творческая субъективность художника и объективность в символическом, романтическом и классическом искусстве (см. Объективность. Субъективность).

Творческая фантазия и движение образов греческих богов — стр. 50—51.

Творческая власть художественной субъективности над содержанием и формой искусства в романтическом искусстве разложения — стр. 156—171.

ТЕМА

Тема «Божественной комедии» Данте — стр. 150.

ТЕЛЕСНОСТЬ

Телесность в классическом искусстве (см. Классическое. Скульптура).

ТРАГЕДИЯ

Характеры в греческой трагедии — стр. 128, 132, 142.

Характеры в трагедиях Шекспира — стр. 140—147.

ФАНТАЗИЯ

Фантазия и индусское мировоззрение — стр. 6.

Безмерность фантазии в египетском и индусском искусстве — стр. 35.

Фантазия и действительность в классическом искусстве — стр. 12.

Фантазия как поэтическое истолкование первого перехода от символики природных богов к духовным идеалам классического искусства — стр. 35, 39—49, 50—53.

Фантазия и классический идеал — стр. 52—53, 64—65, 68—72.

Фантазия и переход от греческих богов к богу христианскому и безбожию — стр. 76—80.

Антагонизм между греческой фантазией и рассудочными абстракциями новейшего просвещения у Шиллера — стр. 78—79.

Материнская любовь как предмет религиозной романтической фантазии — стр. 108.

Фокус фантазии классического искусства — стр. 120.

Фантазия в своем субъективном интересе — стр. 169—170.

Фантазия, скульптура и поэзия — стр. 253.

Романтическая фантазия в архитектурных украшениях — стр. 247.

ФИЛОСОФИЯ

Философское рассмотрение искусства (см. Искусство).

Философия и искусство — стр. 186—188, 254, 263.

Философия как наука — стр. 254.

Философия природы — стр. 263.

Мышление и философия — стр. 263.

ФОРМА

Особенные формы искусства — 5—171. (См. Содержание).

ФОРМАЛИЗМ

Формальные характеры (см. Характер).

Х

ХАРАКТЕР

Характер как индивидуальность в ее специфической определенности — стр. 55—56, 61—62.

Всеобщий и индивидуальный характер греческих богов — стр. 59—63.

Характер в греческой трагедии — стр. 142.

Характер у Шекспира — стр. 140—142, 143, 144—148.

Формальные характеры — стр. 139—140.

Пошлые характеры у Шекспира — стр. 147.

ХУДОЖНИК

Классический и символический художник — стр. 15—18.

Творческая субъективность художника и объективность в классическом и романтическом искусстве — стр. 104—105, 112, 116, 120, 128—129.

Мировоззрение и способ изображения великих художников новейшего времени — стр. 165—167.

Художник и характеры — стр. 139—148.

Художник-скульптор — стр. 252, 264.

Условное искусство и художник — стр. 268.

Пробуждение изящного искусства и гений художника — стр. 269.

Ч

ЧЕЛОВЕК

Человеческое как центральный пункт и содержание истинной красоты и искусства — стр. 10, 75 (и см. Классическое. Скульптура).

Человек и романтическое искусство — стр. 75, 167.

Частночеловеческое и характеры — стр. 140.

Человеческий образ в скульптуре — стр. 262—266, 266—268, 271—273.

Человеческая фигура, лицо и дух — стр. 273—283.

Человеческое тело и животное
тело — стр. 284.

ЧУВСТВЕННОЕ

Внешние чувства, чувственное
представление и восприятие искус-
ства — стр. 181—182.

Искусство как форма чувственного
созерцания истинного — стр. 182.

Чувственная сторона искусства и
его ограниченность как способа по-
знания — стр. 73—82.

Чувство как стихия музыки —
стр. 185.

Чувство и скульптура — стр. 278.

Чувство завершенной пластики —
стр. 279.

Живопись и чувство — 278.

Э

ЭПОХА

Эпоха и художник — стр. 85—86
(см. Художник).

Эпоха просвещения и искусство —
стр. 77—78, 79—80.

Эпоха величайшего расцвета гре-
ческого искусства — стр. 270—271.

Ю

ЮМОР

Субъективный юмор — стр. 160—
163.

Юмор в трагических произведе-
ниях Шекспира — стр. 153.

Юмор в произведениях Аристо-
та и Сервантеса — стр. 152—153.

Объективный юмор — стр. 169

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

А

Адриан (76—138) — римский император — стр. 210.

Александр (356—323 до н. э.) — македонский царь с 336 г. — стр. 69, 315.

Анакреон (VI—V вв. до н. э.) — древнегреческий поэт-лирик, «классический поэт любви в древности», по выражению Энгельса — стр. 128.

Априосто, Лодовико (1474—1533) — знаменитый итальянский поэт позднего Возрождения, автор поэмы «Неистовый Роланд» — стр. 152, 153, 165, 168.

Аристофан (ок. 450—385 до н. э.) — знаменитый древнегреческий драматург, яркий представитель политической комедии конца V — начала IV в., автор дошедших до нас комедий: «Осы», «Всадники», «Облака», «Птицы», «Лягушки» и др. — стр. 24, 45, 82, 165.

Б

Бельцони (1778—1823), из Падуи — исследователь египетских древностей, издавший в 1821 г. книгу о своих египетских раскопках — стр. 209.

Блюменбах, Иоганн-Фридрих (1752—1840) — знаменитый немецкий естествоиспытатель — стр. 274.

Бёттихер, Карл-Август (1760—1835) — немецкий археолог — стр. 180.

Блюхер, Гебхард-Леберехт (1742—1819) — прусский фельдмаршал — стр. 315.

Боккаччо, Джованни (1313—1375) — известный итальянский писатель, представитель раннего гуманизма, автор «Декамерона» — стр. 129.

В

Виланд, Кристоф-Мартин (1733—1813) — немецкий писатель — стр. 294.

Винкельман, Иоганн-Иоахим (1717—1768) — немецкий писатель по вопросам эстетики и истории искусства, автор «Истории искусства древности» — стр. 270, 279, 280, 282, 296, 297, 298—300, 302—303, 305, 309, 312, 316, 319—321, 324.

Виргилий, Публий Марон (70—19 до н. э.) — римский поэт, автор «Энеиды», «Георгики», «Эклога» — стр. 177, 309.

Висконти, Эннио Квирино (1751—1818) — выдающийся итальянский археолог. Из его трудов наиболее значителен каталог Ватиканского музея антиков (Mus. Pio-Clement.) — стр. 297.

Витрувий, Марк Поллион (I в. до н. э.) — знаменитый римский инженер, архитектор и писатель, автор трактата «Об архитектуре» — стр. 190, 219, 225, 228, 230, 231.

Г

Ганнибал — имя нескольких полководцев Карфагена — стр. 327.

Гейне (Неупе), Христиан Готтлиб (1729—1812) — немецкий филолог и археолог, издатель и комментатор античных авторов — стр. 66.

Геммлинг, Ганс (1430—1495) — знаменитый фламандский живописец Мемлинг, которого прежде ошибочно называли Геммлином — стр. 160.

Гердер, Иоганн Готфрид (1744—1803) — немецкий историк культуры, поэт, автор «Мыслей о философии истории человечества» — стр. 294.

Геродот (ок. 490—480 — ок. 424 до н. э.) — греческий историк, автор «Истории греко-персидских войн» — стр. 21, 28, 32, 51, 197—199, 200, 203, 204—205, 207, 208, 209, 287, 318, 319.

Гесиод (VIII—VII вв. до н. э.) — греческий эпический поэт, автор поэм «Труды и дни» и «Теогония» — стр. 21, 40, 51.

Гёте, Иоганн Вольфганг (1749—1832) — знаменитый немецкий поэт и ученый, автор «Фауста», «Страданий молодого Вертера», «Ифигении в Тавриде» и др. Г. принадлежит ряд работ по теории искусства — «О правде и правдоподобию в произведениях искусства», «О Лаокооне» и др. — стр. 42, 57, 79, 80, 86, 144, 145, 158, 170, 196, 226, 282, 303, 326.

Гиппель, Теодор (1741—1790) — немецкий писатель-юморист — стр. 146, 162.

Гирт, Алоис (1759—1836) — немецкий археолог и писатель по вопросам эстетики и истории искусства — стр. 190, 201, 205, 209, 219, 225, 228, 229, 231, 232, 234.

Гомер (IX—VIII вв. до н. э.) — древнегреческий поэт, предполагаемый творец знаменитых греческих эпосов «Илиады» и «Одиссеи» — стр. 16, 21, 23, 46, 47, 48, 51, 53, 54, 64, 69, 70, 71, 125, 127, 168, 175.

Гораций, Квинт Флакк (65—8 до н. э.) — римский поэт, автор многочисленных сатир, од, историко-литературных посланий. Среди последних известно послание к Пизонам — «Поэтика», представляющее трактат о поэзии — стр. 85, 177.

Д

Данте, Алигьери (1265—1321) — знаменитый итальянский поэт, автор «Божественной комедии» и «Новой жизни». По выражению Энгельса, Д. является колоссальной фигурой, которой отмечен «закат феодального средневековья, заря современной капиталистической эры» — стр. 16, 129, 150, 168.

Денон, Доминик Виван (1747—1827) — автор «Путешествия в Нижний и Верхний Египет» — стр. 214.

Дидро, Дени (1713—1784) — французский философ-материалист, эстетик и драматург, крупнейший представитель французского просвещения, автор многих трудов по реалистической эстетике: «Беседы о побочном сыне», «О драматической поэзии», «Парадокс об актере», «Племянник Рамо» и др. — стр. 157.

Дэйк, ван, Антонис (1599—1641) — фламандский живописец, знаменитый портретист — стр. 160.

Е

Еврипид (482—406 до н. э.) — знаменитый древнегреческий поэт-драматург, представитель реалистического направления, автор многих дошедших до нас трагедий («Медия», «Федра», «Гераклиды», «Ифигения в Тавриде», «Алцеста» и др.) — стр. 131.

Ж

Жан-Поль — псевдоним немецкого писателя романтического направления Иоганна-Фридриха Рихтера (1763—1825) — стр. 146, 162.

И

Иффланд, Август-Вильгельм (1759—1814) — немецкий актер и драматург, автор многочисленных комедий сентиментального характера с оттенком филистерской пошлости — стр. 158.

К

Кампер (Petrus Camper) (1722—1789) — известный голландский анатом и физиолог — стр. 274.

Карл Великий (742—814) — король франков, римский император (с 800 г.) — стр. 134.

Катрмер де Кине, Антуан Кризостом (1755—1849) — французский писатель, автор ряда работ по античному искусству и биографий итальянских художников — стр. 313.

Клеопатра (69—30 до н. э.) — последняя царица Египта — стр. 297.

Клейст, Генрих (1777—1811) — немецкий поэт драматург, представитель романтизма, автор комедии «Разбитый кувшин», драмы «Принц Гомбургский» и др. — стр. 141.

Клопшток, Фридрих-Готлиб (1729—1803) — немецкий поэт-лирик, автор поэмы «Мессиада» — стр. 170.

Константин I Гай-Флавий-Валерий (ок. 274—337) — римский император (306—337), издал Миланский эдикт о веротерпимости к христианам — стр. 247.

Корнель, Пьер (1606—1684) — французский драматург, основоположник трагедии французского классицизма, автор знаменитой трагедии «Сид» — стр. 134.

Котта, Иоганн-Фридрих (1764—1832) — известный немецкий издатель — стр. 86.

Коцебу, Август-Фридрих (1761—1819) — немецкий реакционный писатель, автор многих пошло-натуралистических драм и комедий, враг либерального движения в Германии — стр. 141, 158.

Крейцер, Георг-Фридрих (1771—1858) — немецкий филолог — стр. 28, 47, 48, 51, 198, 200, 318.

Ксенофан (VI в. до н. э.) — древнегреческий философ, основатель элеатской школы и рапсод — стр. 12.

Ксенофонт (ок. 430—354 до н. э.) — греческий реакционный военный и политический деятель, историк, философ и публицист, ученик Сократа, автор «Воспоминаний о Сократе» — стр. 267.

Л

Лессинг, Готтольд-Эфраим (1729—1781) — знаменитый немецкий критик и драматург, родоначальник реалистического направления в немецкой литературе и эстетике, противник эстетики Готшеда, автор «Гамбургской драматургии», «Лаокоона», драмы «Натан Мудрый» и др. — стр. 307.

Ливий, Тит (59 до н. э. — 17 н. э.) — знаменитый римский историк — стр. 86.

Лукиан из Самосаты (125—180) — греческий писатель-сатирик, по выражению Энгельса, «Вольтер классической древности», автор знаменитых сатир: «Разговоры богов», «О кончине Перегрины», «Гермотим, или о выборе философии» и др. — стр. 86, 165.

Лукулл, Люций Люциний (106—56 до н. э.) — римский полководец — стр. 235.

Лютер, Мартин (1483—1546) — вождь реформации в Германии — стр. 315.

М

Марк Аврелий (121—180) — римский император, писатель, философ — стр. 280.

Мармонтель, Жан-Франсуа (1723—1799) — французский писатель, драматург и романист, сотрудник «Энциклопедии», автор «Нравоучительных повестей», романа «Велизарий» и др., статей по вопросам литературы, написанных для «Энциклопедии», изданных отдельным сборником («Основные элементы литературы», 1787) — стр. 178.

Мейер, Ганс-Генрих (1760—1832) — немецкий историк искусства, автор «Истории пластических искусств Греции» — стр. 257, 312, 316, 326.

Мелеагр (середина II в. до н. э.) — древнегреческий сатирик, автор замечательных эпиграмм (сборник «Венок») — стр. 120.

Микель-Анджело Буонаротти (1475—1564) — гениальный итальянский скульптор, живописец и архитектор, величайший мастер позднего итальянского Возрождения, автор статуи «Моисей», «Давид», «Рабы» и др., автор фресок Сикстинской капеллы — стр. 177, 327.

Мирон (V в. до н. э.) — знаменитый древнегреческий скульптор, автор «Дискобола», «Афины», «Марсия», «Коровы» — стр. 303, 312, 316.

Муммий, Люций Ахейский — римский консул (146 до н. э.) — стр. 314.

Н

Наполеон I (1769—1821) — французский император (1804—1814 и 1815) — стр. 58, 294, 315.

О

Овидий, или Публий Овидий Назон (43 до н. э. — 17 н. э.) — римский поэт, автор «Метаморфоз», «Искусства любви» и др. — стр. 24, 25, 27, 28.

Остаде, Адриан (1610—1685) — знаменитый голландский живописец и гравер — стр. 160.

П

Павсаний (II в. н. э.) — греческий писатель, автор «Описания Эллады» — стр. 40, 65, 201, 312.

Парни, Эварист Дезире де Форж (1753—1814) — французский поэт, автор антирелигиозных поэм «Война древних и новых богов», «Библейские любовные истории», «Христианида» — стр. 79.

Перикл (ок. 490—429 до н. э.) — знаменитый афинский государственный деятель — стр. 234, 267.

Петрарка, Франческо (1304—1374) — знаменитый итальянский поэт, гуманист, автор «Исповеди», сонет и канцон, посвященных Лауре — стр. 128, 152, 170.

Персий (I в. н. э.) — римский сатирик — стр. 86.

Пиндар (ок. 522 — ок. 442 до н. э.) — древнегреческий поэт, лирик, автор дошедших до нас эпиникий, торжественных од в честь победителей на гимнастических состязаниях — стр. 28, 40.

Плавт, Тит Макций (II в. до н. э.) — знаменитый древнеримский драматург, автор комедий «Ослы», «Жребий», «Кузнец», «Привидения» и др. — стр. 85.

Платон (ок. 428—348 до н. э.) — древнегреческий философ-идеалист, автор «Государства», «Теэтета», «Пира», «Тимея», «Кратила», «Протагора» и др. — стр. 36, 37, 42, 267.

Плиний старший (Гай Плиний Секунд) (24—79 н. э.) — знаменитый римский натуралист, автор «Естественной истории» (37 кн.), своего рода энциклопедии, содержащей книги по космографии, географии, этнографии, истории искусства и другим областям знаний — стр. 200, 205.

Плутарх (Херонейский) (ок. 50 — ок. 125 н. э.) — греческий писатель, автор дошедших до нас сочинений «Моральные сочинения», «Параллельные биографии» — стр. 46.

Поликлет (V в. до н. э.) — знаменитый древнегреческий скульптор, автор статуй «Дорифор» (копьеносец), «Диадумен» (юноша, увенчивающий себя повязкой) и др. — стр. 308, 316.

Пракситель (IV в. до н. э.) — знаменитый греческий скульптор, автор статуй «Отдыхающий сатир», «Аполлон Савроктон», «Афродита Книдская», «Эрот» — стр. 308, 315—316.

Р

Рауль Рошетти (1790—1854) — французский археолог — стр. 322.

Раух, Христиан-Даниэль (1777—1857) — немецкий скульптор — стр. 57.

Рафаэль, Санти (1483—1520) — итальянский живописец, крупнейший мастер позднего итальянского Ренессанса — стр. 16, 215.

Рюккерт, Фридрих (1788—1866) — немецкий поэт и ученый, переводчик восточной поэзии — стр. 170.

С

Сафо (ок. 628—568 до н. э.) — знаменитая древнегреческая поэтесса, глава лесбосской поэтической школы, автор «Песен подругам», «Гимна Афродите» и др. — стр. 128.

Саллюстий Гай Крисп (86—36 до н. э.) — римский историк — стр. 86.

Сенека, Луций Анней (3 до н. э. — 65 н. э.) — римский философ-стоик — стр. 234.

Сервантес, Мигель де Сааведра (1547—1616) — знаменитый испанский писатель, автор романа «Дон-Кихот» — стр. 152, 165.

Скопас (IV в. до н. э.) — знаменитый древнегреческий скульптор, автор «Аполлона Кифареда» — стр. 315, 316.

Сократ (469—399 до н. э.) — знаменитый древнегреческий философ-идеалист, разрабатывавший этические проблемы — стр. 81, 267.

Софокл (ок. 496—405 до н. э.) — великий древнегреческий поэт-драматург, автор многочисленных трагедий, из которых дошли до нас: «Антигона», «Эдип-царь», «Эдип в Колоне», «Филоклет», «Эант», «Трахинянки», «Электра» и половина сатирической драмы «Следопыт» — стр. 39, 44, 45, 120, 128, 168, 267.

Страбон (ок. 63 до н. э. — 21 н. э.) — греческий географ — стр. 200, 202, 203, 205, 209.

Стэн (Steen), Ян (ок. 1629—1679) — знаменитый голландский живописец — стр. 160.

Т

Тацит (ок. 55—120) — римский историк — стр. 86.

Теньер (Teniers), Давид, младший (1610—1690) — знаменитый голландский живописец — стр. 160.

Тербург, Герард, младший (1617—1681) — знаменитый голландский живописец — стр. 160.

Теренций (II в. до н. э.) — древнеримский драматург, автор комедий «Девушка с Андроса», «Самоистязатели», «Евнух», «Братья» и др. — стр. 85.

Тибулл (I в. до н. э.) — древнеримский поэт — стр. 79.

Тишбейн, Иоганн-Генрих-Вильгельм (1751—1829) — немецкий живописец, примыкавший к классицистическому направлению. Т. находился в дружбе с Гёте, написал его портрет. Гёте писал о творчестве Тишбейна в статье «Идиллии Вильгельма Тишбейна» — стр. 294.

Ф

Фидий (ок. 500—430 до н. э.) — знаменитый греческий скульптор, автор статуй Афины Промехос и Зевса в Олимпии; со своей школой он создал скульптуры Парфенона — стр. 16, 175, 267, 270—271, 308, 312, 313, 315.

Фосс, Иоганн-Генрих (1751—1826) — немецкий поэт и филолог, переводчик на немецкий язык Гомера, Вергилия и других поэтов древности — стр. 47.

Фридрих II (1712—1786) — король Пруссии (1740—1786) — стр. 294.

Фрере, Николай (1688—1749) — известный французский ученый, автор ряда работ по вопросам философии, археологии и истории — стр. 66.

Фукидид (ок. 460 — ок. 399 до н. э.) — знаменитый греческий историк, автор «Истории Пелопоннесской войны» — стр. 267.

Ц

Цезарь, Гай Юлий (ок. 102—44 до н. э.) — древнеримский диктатор (48—44), автор «Записок о Галльской войне» — стр. 234, 327.

Ш

Шатобриан, Франсуа-Рене (1768—1848) — французский писатель реакционный романтик, автор «Рене», «Атала», «Мученики» и др. — стр. 150.

Шекспир, Вильям (1564—1616) — английский поэт-драматург, один из великих реалистов мировой литературы, автор знаменитых трагедий «Король Лир», «Гамлет», «Макбет» и др. — стр. 133, 140, 141, 143, 144, 147, 152, 153, 155, 168.

Шиллер, Иоганн-Фридрих (1759—1805) — знаменитый немецкий поэт, драматург и эстетик, автор драм «Коварство и любовь», «Дон Карлос», «Орлеанская дева», «Вильгельм Телль» и др.; статей по эстетике «О трагическом в искусстве», «Писем об эстетическом воспитании человека», «О наивной и сентиментальной поэзии» и др. — стр. 77, 78, 79, 144, 158, 280.

Шлегель, Фридрих (1772—1829) — немецкий критик, филолог, поэт, теоретик немецкого романтизма, автор «Фрагментов», романа «Люцинда» и др. — стр. 79, 125, 218.

Э

Эзон (VI в. до н. э.) — полулегендарный древнегреческий поэт, считающийся создателем басни — стр. 24.

Энний Квинт (239—160 до н. э.) — римский писатель — стр. 85.

Эмилий Павел Люций Македонский (220—160 до н. э.) — выдающийся римский полководец — стр. 317.

Эсхил (525—456 до н. э.) — великий древнегреческий трагик, «отец трагедии», автор сохранившихся до нас знаменитых трагедий «Прикорванный Прометей», «Персы», «Орестейя», «Умоляющие» — стр. 38—39, 40, 44, 45, 66, 120, 128.

Ю

Ювенал, Децим Юний (конец I — нач. II в. н. э.) — знаменитый древнеримский поэт-сатирик — стр. 86.

Я

Яблонский, Пауль-Эрнаст (1693—1757) — немецкий писатель, известный трудами по египтологии, не потерявшим значение как свод материала и после открытий Шамполиона — стр. 28.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН ЛИТЕРАТУРНЫХ И МИФОЛОГИЧЕСКИХ ПЕРСОНАЖЕЙ

А

АГАМЕМНОН — один из главных героев древнегреческой эпической поэмы «Илиада», микенский царь, сын Атрея, верховный предводитель ахейских войск в Троянской войне — стр. 39, 54, 132.

АММОН — древнеегипетский бог, первоначально незначительный местный бог Фив, затем, с политическим возвышением Фив, — главный бог государственной религии — стр. 27, 122.

АМУР (Amor) — латинское название древнегреческого бога любви Эроса — стр. 62, 289, 302, 308.

АНДРОМАХА — героиня древнегреческой эпической поэмы «Илиада», жена Гектора, главного героя троянцев — стр. 128.

АНТИГОНА — героиня одноименной драмы Софокла — стр. 39, 128, 132.

АНУБИС — древнеегипетский бог погребальных церемоний, изображался с головой шакала — стр. 49.

АПОЛЛОН — древнегреческий бог, сын Зевса и Латоны, «светлый Феб», охранитель прекрасного и доброго в природе и бог-губитель. Он же — ведающий бог и бог поэзии, музыки, пения, позднее — покровитель всех искусств и предводитель муз. В древнегреческой скульптуре изображение А. было распространенным. Известны статуи А. работы знаменитых греческих скульпторов — Праксителя «Аполлон Савроктон», Скопаса «Аполлон Кифаред», Леохара «Аполлон Бельведерский» — стр. 27, 33, 39, 45, 46—47, 53, 60, 61, 67, 70—71, 177, 209, 297, 298—300, 302, 304, 307, 310—311.

АРЕЙ (или Арес) — в древнегреческой мифологии сын Зевса и Геры, бог войны, в древнеиталийской мифологии А. соответствовал Марс — стр. 61, 70.

АРТЕМИДА — в древнегреческой мифологии дочь Зевса и Латоны, богиня охоты, в древнеримской мифологии А. соответствовала Диана — стр. 44, 48.

АРИАДНА — в древнегреческой мифологии дочь критского царя Миноса и Памфаи, влюбилась в афинского царя Тезея и помогла ему выбраться из запутанных ходов лабиринта при помощи нити (отсюда выражение «ариаднина нить») — стр. 297.

АФИНА (Паллада) — в древнегреческой мифологии дочь Зевса, родившаяся из его головы, богиня мудрости, силы, покровительница ремесл, искусства и науки. Изображение А. в древнегреческой скульптуре было очень распространенным. Классический художественный образ А. создал гениальный скульптор древней Греции Фидий (V в. до н. э.) — стр. 36—37, 44, 45, 54, 62, 68, 289, 294, 304.

АФРОДИТА (см. Венера) — стр. 27, 48, 131, 289.

АЯКС (Эант, или Аянт) — в древнегреческой мифологии два одноименных героя Троянской войны; один отличался умением бегать почти со скоростью Ахилла «быстроногого», другой — силой и храбростью — стр. 25.

АХИЛЛ (Ахиллес) — в «Илиаде» знаменитый греческий герой, сын Пелэя, царя мирмидонян и морской богини Фэтйды. Сюжет «О гневе Ахилла» положен в основу «Илиады» — стр. 29, 54, 69, 70—71, 122, 128, 133, 290, 302, 303.

Б

БЕАТРИЧЕ — героиня «Божественной комедии» Данте — стр. 129

БИБЛИС (Библида) — в древнегреческой мифологии дочь Милета, за преступную любовь к брату Кавну изошла слезами, превратилась в ручей — стр. 27.

БРАМА — в древнеиндийской религии верховное божество, создающее и рождающее, входящее в состав божества Тримурти — стр. 52.

БРИЗЕИДА — героиня греческой поэмы «Илиада», пленница-рабыня Ахилла, отобранная у него Агамемноном, что послужило причиной ссоры Ахилла и Агамемнона и отстранения Ахилла от участия в битвах — стр. 128.

БРУНГИЛЬДА — героиня германского эпоса «Песни о Нибелунгах» — стр. 70.

В

ВАКХ (Дионис) — в древнегреческой мифологии бог вина и веселья. Культ В. находился в тесном родстве с земледельческими культами умирающих и воскресающих богов растительности (Адонис, Озирис) — стр. 29, 44, 51, 62, 66—67, 120, 199, 200, 297, 300, 302, 304.

ВЕНЕРА (Афродита) — в древнегреческой мифологии богиня любви и красоты. Изображения В. в древнегреческой скульптуре многочисленны. В истории искусства известны статуи В. работы знаменитых греческих скульпторов: Праксителя «Венера Книдская» (IV в. до н. э.), Алкамена «Афродита в садах» (V в. до н. э.) и др. «Венера Медицейская» исполнена неизвестным скульптором (I в. до н. э.) — стр. 27, 49, 62, 67, 108, 128, 234, 284, 297, 304—305, 307.

ВЕСТА (латин.) (греч. Гестия) — дочь Кроноса и Реи, сестра Зевса, богиня домашнего очага и защитница молящих о помощи гостей и чужеземцев — стр. 290.

Г

ГАМЛЕТ — герой одноименной трагедии Шекспира — стр. 145.

ГЕКАТА — в древнегреческой мифологии первоначально богиня луны, затем суда, искупления и, наконец, заклинания, властительница злых демонов. Г. изображалась в древнегреческой скульптуре трехликим существом — стр. 312.

ГЕКТОР — один из главных героев «Илиады», сын троянского царя Приама, главный герой троянцев, погибший от руки Ахилла — стр. 70—71.

ГЕЛИОС — в древнегреческой мифологии бог солнца, сын титана Гипериона. Позднее Г. отождествлялся с Фебом-Аполлоном — стр. 34, 46, 47.

ГЕМОН — герой драмы Софокла «Антигона» — стр. 45, 128.

ГЕРА (лат. Юнона) — в древнегреческой мифологии верховная богиня греческого Олимпа, жена Зевса, покровительница супружеской жизни — стр. 27, 39, 66, 68, 308.

ГЕРАКЛ (Геркулес) — герой древнегреческого эпоса, знаменитый двенадцатью подвигами. На основе сказаний о Г. Софоклом, Еврипидом и другими поэтами созданы литературные образы Г. — стр. 24, 36, 45, 48, 66—67, 277, 280, 289, 300, 301, 302, 304, 316.

ГЕРМЕС — в древнегреческой мифологии сын Зевса и Майи, бог изобретений, торговли и дорог, охранитель стад, у Гомера Г. преимущественно вестник и исполнитель воли Зевса — стр. 37, 54, 61.

ГЕФЕСТ — в древнегреческой мифологии сын Зевса и Геры; первоначально был богом огненной стихии, позднее — бог огня и кузнечного искусства. У Гомера Г. преимущественно искусный художник, мастер-кузнец. Он изготовляет Ахиллесу новое вооружение и замечательный по художественной отделке щит — стр. 36, 37, 44, 61, 71.

ГЕЯ — в древнегреческой мифологии богиня-Земля. Положение об изначальности «широкогрудой» земли и происхождении из нее всего сущего стоит в центре космогонических представлений древних вплоть до Ионийской школы философов. Гесиод в «Теогонии» представил Г. первой, выделившейся из первоначального хаоса — стр. 34, 36, 40, 64.

ГОР — древнеегипетский солнечный бог, сын Озириса — стр. 25, 322.

ГОРГОНА — в древнегреческой мифологии страшилище подземного царства с ужасающим лицом. Голова Г. изображалась на щите и эгиде Афины — стр. 68.

ГРАЦИИ (см. Хариты) — стр. 176, 305.

ГУНТЕР — герой германского эпоса «Песни о Нибелунгах» — стр. 70.

Д

ДАНАЯ — в древнегреческой мифологии дочь Акрисия — аргосского царя, которому было предсказано, что его дочь родит сына и он убьет своего деда. Акрисий заключил дочь в подземелье, но Зевс спустился к ней в виде золотого дождя, и она родила Персея — стр. 28.

ДАФНА — в древнегреческой мифологии первая любовь Аполлона, превращенная за вину в лавр — стр. 27, 40.

ДЕМЕТРА (латин. Церера) — в древнегреческой мифологии богиня растительного царства и хлебных злаков — стр. 27, 44.

ДЖУЛЬЕТТА — героиня драмы Шекспира «Ромео и Джульетта» — стр. 143.

ДИАНА — в древнеиталийской мифологии богиня охоты, соответствовала греческой Артемиде — стр. 46, 48, 68, 290, 298, 301, 303—304, 305.

ДИКЕ — в древнегреческой мифологии богиня справедливости — стр. 38, 42.

ДИОНИС (см. Вакх).

ДОН КИХОТ — главный герой одноименного романа Сервантеса — стр. 153.

Е

ЕВМЕНИДЫ — в древнегреческой мифологии богини мести за преступления против кровного родства и охранительницы счастья семьи — стр. 38, 39, 45.

ЕВРЕАЛ — персонаж поэмы «Одиссея» — стр. 54.

ЕВРОПА — дочь финикийского царя Агенора. Влюбившись в нее, Зевс превратился в быка и перенес ее на своей спине через море на Крит, где она родила от него трех сыновей: Миноса, Радаманфа и Сарпедона — стр. 28.

ЕВФОРБ — герой поэмы «Илиада», нанесший смертельную рану Патроклу и обеспечивший победу над ним Гектора — стр. 70—71.

ЕЛЕНА — героиня древнегреческого эпоса, дочь Зевса и Леды, жена Менелая, похищенная из Спарты Парисом, что, по Гомеру, послужило поводом Троянской войны — стр. 128.

З

ЗЕВС (латин. Юпитер) — в древнегреческой мифологии верховный бог греческого Олимпа, сын Кроноса и Реи, муж Геры — стр. 16, 23, 24, 25, 28, 35, 36, 37, 39, 40, 48, 54, 60, 61, 64, 65, 67, 70, 135, 297—298, 301, 305.

ЗИГФРИД — герой германского эпоса «Песни о Нибелунгах» — стр. 70.

И

ИЗИДА — в древнеегипетской мифологии дочь неба (Нут) и земли (Кеба), олицетворение долины, оплодотворенной Нилом-Озирисом — стр. 46, 288, 322.

ИОЛА — в древнегреческой мифологии дочь Эврита, знаменитого стрелка Эвбеи. Геракл победил Эврита в стрельбе, но не получил от него в награду обещанную дочь И. Тогда Геракл пошел войной на Эврита, убил его, взял И. в плен, но на обратном пути умер, перед смертью обручив И. со своим сыном Гиллом — стр. 300.

ИППОЛИТ — сын афинского царя Тезея, отвергший любовь своей мачехи, оклеветавшей его за это перед отцом. Тезей упрямил Посейдона наказать И., и он был растерзан своими конями. Это предание послужило материалом драмы Еврипида «Федра» — стр. 128.

К

КАДМ — в древнегреческой мифологии сын финикийского царя Агенора, брат похищенной Зевсом Европы, отправившийся из Финикии искать сестру и встретивший на своем пути корову, которая привела его в Грецию, в Беотию, где он основал Кадмею, позднее Фивы — стр. 51.

КАЛЛИОПА (сладкозвучная) — в древнегреческой мифологии одна из девяти муз, мать знаменитого певца Орфея — стр. 27.

КАЛХАС — в древнегреческом эпосе прорицатель, предсказавший грекам продолжительность Троянской войны и сопровождавший их в походе на Трою — стр. 54.

КАСТОР и **ПОЛЛУКС** — братья-близнецы, «Диоскуры», т. е. дети Зевса. В изобразительном искусстве Д. изображались молодыми всадниками — стр. 308.

КЕНТ — герой трагедии Шекспира «Король Лир» — стр. 133.

КЛИТЕМНЕСТРА — в древнегреческой мифологии дочь спартанского царя Тиндарея и Леды, жена Агамемнона, изменившая ему с Эгистом и убившая его по возвращении из-под Трои. Орест, сын К., отомстил ей за смерть отца. Это сказание послужило материалом для знаменитой трагедии Эсхила «Орестейя» — стр. 39, 132.

КРЕОН — герой драмы Софокла «Антигона» — стр. 39, 45, 132.

КРОНОС — в древнегреческой мифологии титан, олицетворяющий время. У Гесиода К. — младший сын Урана (неба) и Геи (земли), низвергший своего отца и сам низвергнутый своим сыном Зевсом — стр. 34, 35, 36, 40, 64.

Л

ЛАОКООН — в древнегреческой мифологии жрец и прорицатель Аполлона в Трое. Убедил троянцев разрушить деревянного коня. Умер Л. мучительной смертью: был удушен с сыновьями огромными змеями, оплетшими их со всех сторон. Это предание послужило сюжетом знаменитой скульптурной группе (I в. до н. э.) Агесандра, Полидора и Афинодора — стр. 300, 309.

ЛАУРА — героиня сонетов Петрарки — стр. 170.

ЛЕДА — по древнегреческому мифу дочь эолийского царя Фестия, родившая от Зевса Полидевка и Елену — стр. 28.

ЛИКАОН — в древнегреческой мифологии 1) царь троянской Ликии, отец Пандара, искусного стрелка из лука; 2) сын Приама и Лаофаи, сводный брат Гектора — стр. 25, 26.

ЛИКОМЕД — в древнегреческой мифологии царь острова Скира, предательски столкнувший афинского царя Тезея в море, когда тот, изгнанный из Афин, потребовал хранившееся у Л. свое достояние — стр. 302.

М

МАКБЕТ — героиня трагедии Шекспира «Леди Макбет» — стр. 140—141.

МАКБЕТ — король, герой одноименной трагедии Шекспира — стр. 140—141, 147.

МАРС — древнеиталийский бог войны (у греков — Арес) — стр. 234, 290, 303, 304.

МЕЛАМП — в древнегреческой мифологии сын Амифаона, предсказатель по голосам птиц — стр. 51.

МЕЛЕАГР — в древнегреческой мифологии сын калидонского царя Инея, герой охоты на калидонского кабана (вепря), опустошавшего поля и сады калидонцев. М. убил вепря — стр. 301.

МЕМНОН — в мифологии сын богини зари, царь эфиопов, герой огромного роста и силы, пришедший в конце Троянской войны на защиту царства Приама, убитый Ахиллесом — стр. 200, 201.

МЕРКУРИЙ — древнеиталийский бог, покровитель торговли, соответствовал греческому Гермесу — стр. 27, 28, 297, 304.

МИНЕРВА (см. Афина) — стр. 210, 277.

МИРАНДА — героиня «Бури» Шекспира — стр. 144.

МИТРА — божество древнеперсидской мифологии — стр. 200, 206.

МОЙРЫ — в древнегреческой мифологии богини судьбы, имевшие силу не только над людьми, но и над богами — стр. 38.

Н

НАРЦИСС — по древнегреческому мифу красивый юноша, сын реки Кефисы и нимфы Лирионы. Наиболее известный миф о Н. передан Овидием («Метаморфозы», III). Н. нагнулся над источником, увидел свое лицо, влюбился в себя и скоро умер; тело его обратилось в цветок — стр. 27.

НЕМЕЗИДА — в древнегреческой мифологии богиня правосудия — стр. 38.

НЕПТУН — в древнеиталийской мифологии первоначально бог воды в ручьях и источниках, затем, с ростом морской торговли, бог моря, покровитель мореплавания; Н. соответствовал греческому Посейдону — стр. 46, 300.

НЕСТОР — один из главных героев древнегреческой эпической поэмы «Илиада», мудрый советчик, прекрасный оратор и храбрый воин — стр. 54.

О

ОДИССЕЙ, или Улисс — один из главных героев древнегреческого эпоса, царь острова Итаки. В «Илиаде» О. — один из храбрейших и хитроумнейших предводителей ахейских войск под Троей. Приключения О. при возвращении из-под Трои — сюжет знаменитой поэмы «Одиссея» — стр. 28, 54, 133, 316.

ОЗИРИС — главное древнеегипетское божество, сын земли (Кеба) и неба (Нут), олицетворение Нила и годового обращения солнца — стр. 25, 46, 210.

ОКЕАН — в древнегреческой мифологии величайшая река, обтекающая вселенную, родоначальник богов и всего сущего — стр. 34, 41, 47.

ОРЕСТ — в древнегреческой мифологии сын Агамемнона и Клитемнестры, отомстивший матери за убийство отца и за это преследуемый Эринниями. Это сказание послужило материалом для знаменитой трилогии Эсхила «Орестейя» — стр. 33, 38, 39, 60, 132, 133.

ОМФАЛА — в древнегреческой мифологии лидийская царица, у которой Геракл, в наказание за убийство им своего друга Ифита, находился три года в рабстве — стр. 302.

II

ПАЛЛАДА (см. Афина) — стр. 304, 305, 313.

ПАНДИОН — в древнегреческой мифологии отец Филомелы и Прокны, превращенных в птиц — стр. 26—27.

ПАРИС — в древнегреческом эпосе сын Приама, похитивший у Менелая жену Елену, что послужило поводом к Троянской войне — стр. 128.

ПАТРОКЛ — один из главных героев «Илиады», греческий воин, храбрый соратник и верный друг Ахиллеса, погибший в Троянской войне от руки Гектора — стр. 70—71, 133.

ПЕНЕЛОПА — героиня поэмы «Одиссея», верная жена Одиссея — стр. 133.

ПЕРСЕЙ — в древнегреческой мифологии сын Зевса и Данаи. П. отрубил серпом голову Горгоне и спас от морского чудовища Андромеду, прикованную к скале — стр. 66, 289.

ПИЛАД — в древнегреческом эпосе и литературе друг Ореста (см. Орест) — стр. 133.

ПЛУТОН — в древнегреческой мифологии сын Кроноса и Реи, бог подземного царства и властитель теней умерших — стр. 65.

ПОЛИНИК — герой драмы Софокла «Антигона», брат Антигоны — стр. 39.

ПОЛЛУКС (см. Кастор) — стр. 308.

ПОСЕЙДОН — в древнегреческой мифологии брат Зевса, главный бог моря — стр. 45, 47, 64.

ПРОЗЕРПИНА — древнеиталийская богиня подземного царства, дочь Цереры, богиня произрастания семян, соответствовала греческой Персефоне — стр. 65.

ПРОКНА — в древнегреческой мифологии дочь Пандиона, превращенная в ласточку за убийство сына Итиса из мести к изменившему ей мужу Терее — стр. 26—27.

ПРОМЕТЕЙ — герой древнегреческого эпоса, похитивший у Зевса огонь для людей, за что был подвергнут Зевсом жестокой каре. Согласно мифу, П. должен освободить от страданий Гераклес. Сказание о П. послужило материалом для знаменитой трагедии Эсхила «Прикованный Прометей» — стр. 23, 35—37, 41, 44, 45.

P

РЕЯ — в древнегреческой мифологии дочь Урана и Геи (неба и земли), мать всего олимпийского семейства богов — стр. 64.

РИЧАРД III — главный герой одноименной драмы Шекспира — стр. 141.

РОМЕО — герой драмы Шекспира «Ромео и Джульетта» — стр. 143.

РОМУЛ и РЕМ — мифические основатели Рима, вскормленные молоком волчицы — стр. 302.

C

СЕЛЕНА — в древнегреческой мифологии — луна — стр. 46, 48.

СЕМЕЛА — в древнегреческой мифологии дочь мифического фиванского царя Кадма, родившая от союза с Зевсом бога Диониса — стр. 27.

СИЗИФ — в древнегреческой мифологии царь Коринфа, знавший тайны богов и разглашавший их, за что был обречен богами вечно вкатывать на вершину горы камень, который постоянно скатывался обратно — стр. 41.

T

ТАНТАЛ — в древнегреческой мифологии фригийский царь, сын Зевса и Плуто, принятый в среду богов, затем за провинность перед ними

подвергшийся жестокому наказанию: он томился жаждой, стоя по горло в воде; при попытке напиться вода уходила под ним, а плоды, висевшие над его головой, поднимались высоко в воздух — стр. 41, 42.

ТАРТАР — в древнегреческой мифологии древний хаос. У Гомера Т. — подземное место заключения титанов — стр. 34, 42.

ТЕЗЕЙ (Фезей) — легендарный царь Афин, совершивший для своей страны многочисленные подвиги — стр. 289, 297.

ТЕРЕЙ — в древнегреческой мифологии муж Прокны, превращенный за преступления в удода — стр. 26, 27.

ТИФЕЙ — в древнегреческом эпосе чудовище с сотней огнедышащих змеиных голов — стр. 27.

ТИФОН — в древнегреческой мифологии могущественный великан, олицетворение огненной силы земли с ее разрушительными действиями — стр. 25.

У

УЛИСС (см. Одиссей) — стр. 28.

УРАН — в древнегреческой мифологии титан, олицетворение неба. По Гесиоду от У. (неба) и Геи (земли) родился Кронос — олицетворение времени — стр. 34, 35, 40.

Ф

ФАЛЬСТАФ — герой произведений Шекспира «Виндзорские кумушки», «Король Генрих IV» — стр. 147, 153.

ФЕБ (см. Аполлон) — стр. 27, 40.

ФЕДРА — героиня одноименной драмы Еврипида, жена Тезея, влюбившаяся в своего пасынка Ипполита, отвергшего ее любовь и трагически погибшего — стр. 131.

ФИЛОКТЕТ — в древнегреческом эпосе знаменитый стрелок, обладатель лука Геракла. По пути к Трое Ф. был укушен в ногу ядовитой змеей. Зловоние, исходившее от неизлечимой раны, заставило греков бросить Ф. на пустынном острове Лемносе. Впоследствии Ф. был перевезен в стан войск под Трое, так как, согласно пророчеству, Троя могла быть взята только стрелами Геракла. Это сказание послужило материалом для знаменитой драмы Софокла «Филоктет» — стр. 142.

ФЕМИДА — в древнегреческой мифологии богиня нравственности и правосудия — стр. 40, 42.

ФИЛОМЕЛА — в древнегреческой мифологии сестра Прокны, похищенная ее мужем Тереем. Все они за преступления превращены в птиц. Ф. превращена в соловья — стр. 26, 27.

Х

ХАРИТЫ (лат. Грации) — богини красоты, радости и обаятельности — стр. 176.

ХИРОН — в древнегреческом эпосе выдающийся из кентавров. В греческой мифологии кентавры — сказочные существа, полулошади, полулюди. У Гомера они только грубое фессалийское племя. Самый выдающийся из кентавров — Хирон, отличавшийся мудростью и справедливостью. Преодолев грубость своего племени, он приобрел знания и стал воспитателем Ахилла, Кастора, Полидевка и др. — стр. 29.

ХРИЗ — в древнегреческой мифологии жрец Аполлона близ Хриза, города в Троаде — стр. 54.

Ц

ЦЕРЕРА (см. Деметра) — стр. 27, 36, 37, 44, 62, 65, 290, 297, 298.

ЦИРЦЕЯ — в древнегреческом эпосе волшебница, дочь Гелиоса;

на острове Ээе она обратила часть спутников Одиссея в свиней, но по просьбе Одиссея вернула им человеческий образ — стр. 28.

Э

ЭДИП — в древнегреческой мифологии сын фиванского царя Лая из Кадмова дома, убивший отца и женившийся на матери, не зная их. Этот миф стал материалом знаменитой драмы Софокла «Эдип царь» стр. 132.

ЭНЕЙ — в древнегреческой мифологии сын Афродиты, родственник Приама, наряду с Гектором один из храбрейших воинов троянцев — стр. 25.

ЭРОС, или Эрот (лат. Амур) — в древнегреческой мифологии бог любви, олицетворение жизненного начала в природе и человеке — стр. 62, 108.

ЭРИННИИ (лат. Фурии) — в древнегреческой мифологии богини мести за пролитую кровь родных. Э. — персонажи многих античных произведений, например, Эсхила «Орестейи», Софокла «Эдип», «Эдип в Колоне» — стр. 38.

ЭРЕБ — в древнегреческой мифологии древний хаос, мрак — стр. 34.

ЭПИМЕТЕЙ — в древнегреческой мифологии брат Прометея; по его недосмотру люди по сравнению с животными вышли слабее защищенными от голода и холода; это упущение исправил Прометей, похитив для людей огонь — стр. 35, 36, 37.

ЭСКУЛАП (Асклепий) — в древнегреческой мифологии бог врачевания — стр. 297, 298.

Ю

ЮНОНА (см. Гера) — стр. 27, 28, 48, 62, 297, 298, 302, 304, 305.

ЮПИТЕР (см. Зевс) — стр. 16, 23, 24, 25, 27, 48, 64, 206, 228, 234, 297, 298, 300, 302, 304, 313.

Я

ЯСОН — в древнегреческой мифологии вождь аргонавтов, добывавший по поручению фессалийского царя Пелея золотое руно из Колхиды — стр. 289.

О Г Л А В Л Е Н И Е

ВТОРОЙ ОТДЕЛ

Классическая форма искусства	5
Введение	5
О классическом вообще	5

Первая глава

1. Деградация животного элемента	22
2. Борьба между древними и новыми богами	29
3. Положительное сохранение отрицательно положенных моментов	43

Вторая глава

Идеал классической формы искусства	49
1. Идеал классического искусства вообще	50
2. Круг особенных богов	59
3. Единичная индивидуальность богов	63

Третья глава

Разложение классической формы искусства	73
1. Судьба	73
2. Разложение богов благодаря их антропоморфизму	74
3. Сатира	82

ТРЕТИЙ ОТДЕЛ

Романтическая форма искусства	87
Введение	87
О романтическом вообще	87

Первая глава

Религиозный круг романтического искусства	98
1. История искупления Христа	102
2. Религиозная любовь	106
3. Дух общины	110
а) Мученики	111
б) Внутреннее покаяние и обращение	115
в) Чудеса и легенды	116

Вторая глава

Рыцарство	117
1. Честь	122
2. Любовь	126
3. Верность	132

Третья глава

Формальная самостоятельность индивидуальных особенностей . .	136
1. Самостоятельность индивидуального характера	138
2. Приключенчество	148
3. Разложение романтической формы искусства	155
а) Субъективное подражание искусству существующему . .	156
б) Субъективный юмор	161
в) Конец романтической формы искусства	161

ТРЕТЬЯ ЧАСТЬ

Система отдельных искусств	172
Подразделение	180

ПЕРВЫЙ ОТДЕЛ

Архитектура	189
Деление	190

Первая глава

Самостоятельная, символическая архитектура	193
1. Архитектурные сооружения, возведенные для объединения народов	196
2. Архитектурные произведения, занимающие промежуточное положение между водчеством и скульптурой	198
3. Переход от самостоятельной архитектуры к классической . .	205

Вторая глава

Классическая архитектура	216
1. Всеобщий характер классической архитектуры	216
2. Особенные основные определения архитектурных форм . . .	218
3. Различные виды построек классической архитектуры . . .	229

Третья глава

Романтическая архитектура	235
1. Общий характер	236
2. Особенный архитектонический способ оформления	237
3. Различные стили романтической архитектуры	247

ВТОРОЙ ОТДЕЛ

Скульптура	251
Введение	251

Первая глава

1. Существенное содержание скульптуры	259
2. Прекрасный скульптурный образ	262
3. Скульптура как искусство классического идеала	266

Вторая глава

Идеал скульптуры	268
1. Всеобщий характер идеального скульптурного образа . . .	270
2. Особенности стороны идеального скульптурного образа как тако- вого	273
3. Индивидуальность идеальных скульптурных образов	294

Третья глава

1. Отдельная статуя, группа и барельеф	306
2. Материал скульптуры	311
3. Историческое развитие скульптуры	317
Предметный указатель	329
Указатель имен	346
Указатель имен литературных и мифологических персонажей . .	352

Гегель. Лекции по эстетике.
Соцэкиз. 1940 г. Индекс $\frac{1}{Г 27}$ доб. 7.

Редактор *Л. Кузьмин.*
Технич. редактор *Е. Раецкая.*
Корректор *Э. Пупол.*

Сдано в наб. 25/I — 1940 г. Подп. к печ.
27/VI — 1940 г. Формат бум. $60 \times 92/16$.
Объем $22\frac{3}{4}$ печ. л.; бум. л. $11\frac{3}{8}$; уч.-автор,
листов 23,920; тираж 10 000 экз.; серия—
классики философии. Огиз № 2220. Заказ
№ 434.

Уполномоченный Главлита № А-26313.

Цена книги 6 р.

Цена переплета 1 р. 50 к.